This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

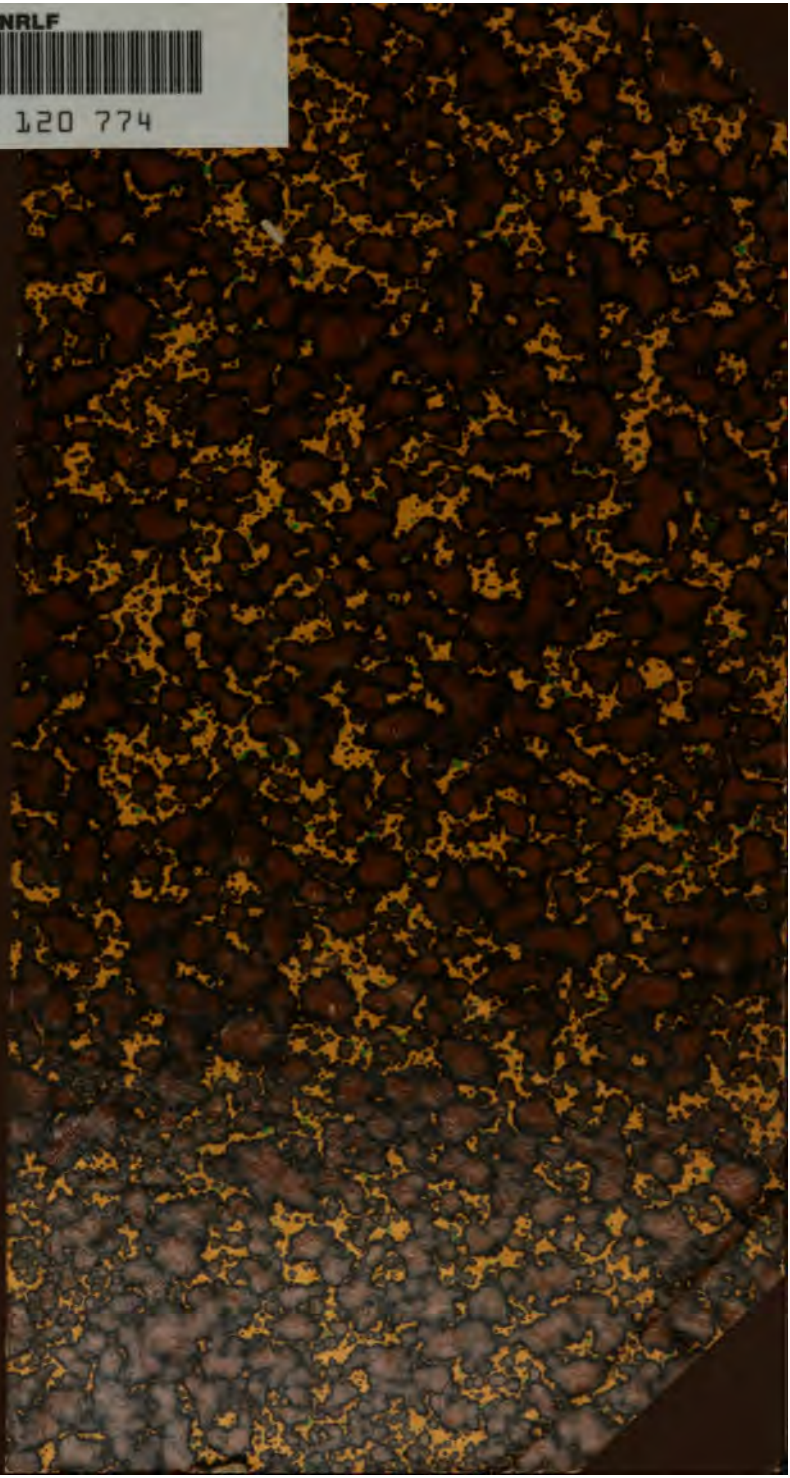
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

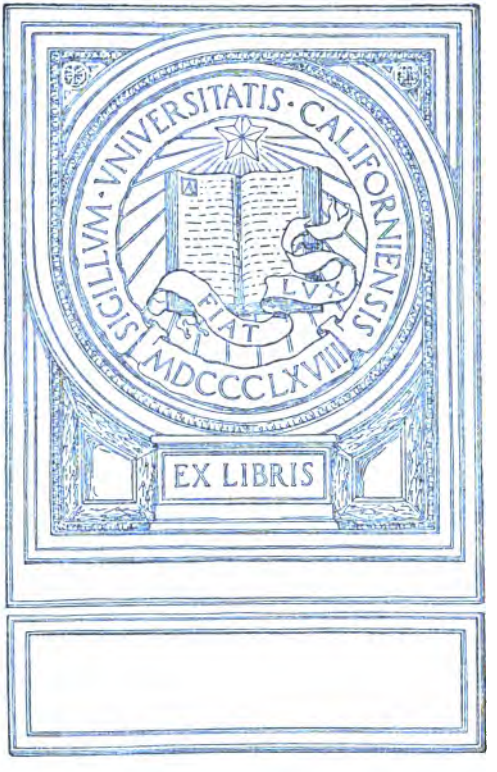
Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

UC-NRLF
$B 120 774



YC 112936


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Ferrari, Paolo

PAOLO FERRARI

RICORDI E NOTE

DI

LEONE FORTIS

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

ROMA, Via del Corso, 383. BOLOGNA, Piazza Galvani.
TRIESTE, presso G. Schubart.
LIPSIA, BERLINO, VIENNA, presso F. A. BROCKHAUS.
BUENOS-AYRES, presso la LIBRERIA ITALIANA, Calle Florida, 470.
PARIGI, presso J. Boyveau, 22, rue de la Banque.

UNIV. OF
CALIFORNIA

PAOLO FERRARI.

PAOLO FERRARI

(Nato a Modena il 5 aprile 1822, morto a Milano il 9 marzo 1889).

PAOLO FERRARI

RICORDI E NOTE

DI

LEONE FORTIS

UNIV. OF CALIFORNIA

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1889.

PQ4688
F4Z87

PROPRIETÀ LETTERARIA.

UNIV. OF CALIFORNIA

Tip. Fratelli Treves.

KW

AVVERTENZA.

Anche questa commemorazione ha la sua piccola e non tranquilla biografia, che giova brevemente riassumere.

Sino dal 24 marzo ricevetti una lettera ufficiale della Società degli Autori drammatici residente in Roma, presieduta ora da Ferdinando Martini — Società a cui ho l'onore d'essere iscritto — con la qual lettera mi si annunciava la deliberazione di commemorare solennemente in Paolo Ferrari, non solo il socio insigne e il collega diletto, ma altresì il più illustre degli autori drammatici italiani contemporanei.

La Società degli Autori si era accordata con quella proprietaria del Teatro Nazionale, la quale aveva stabilito di collocare sullo scalone del Teatro una lapide per ricordare che su quelle scene — un mese prima della sua morte — Paolo Ferrari aveva avuto uno, dei suoi più confortevoli successi col *Fulvio Testi*.

Le due cerimonie — lo scoprimento della lapide e la commemorazione — si sarebbero, fondendosi assieme, completate a vicenda.

Il programma tracciato era questo:

Un prologo in versi martelliani di Ferdinando Martini letto da Adelaide Ristori:

Un discorso commemorativo:

M234928

La rappresentazione di una delle prime commedie del Ferrari: *La Poltrona storica.*

Naturalmente la duplice solennità doveva compiersi al Teatro Nazionale.

Pel discorso, la Società si rivolgeva a me — come ad un intimo amico dell'estinto.

Avrei certo declinato l'onorifico, ma periglioso incarico — come avevo fatto con altri inviti congeneri — e per la commozione profonda dell'animo mio, e perchè al cimento di letture publiche non mi era mai arrischiato; — e di pensare ad un *debutto,* alla mia età, non mi sentiva — specialmente in occasione così triste e solenne ad un tempo.

Ma contemporaneamente alla lettera ufficiale mi giunse un telegramma del Martini, che, chiedendomi insistentemente di accettare, pel grato ricordo della nostra amicizia, e per la sacra memoria del caro estinto, mi rendeva impossibile il rifiuto, e doverosa al cuore la obbedienza.

E obbedii.

Si stabilì che la commemorazione si sarebbe fatta il 28 aprile.

Ma per insorte difficoltà si dovette mutare il programma, e quindi cambiare il carattere della solennità, togliendole tutta la parte teatrale — il prologo e la recitazione (1) — concentrando

(1) Di qual natura fossero queste difficoltà non giova qui ricordare. Solo devo soggiungere che esse non vennero nè dalla Società degli Autori, nè da quella proprietaria del Teatro — nè tampoco dalla illustre signora Ristori — la quale anzi — antica e buona amica, quanto fu insigne interprete del Ferrari — si rammaricò cordialmente che le sia mancata la occasione di concorrere con un ultimo tributo artistico ad onorarne la memoria — come al primo invito aveva calorosamente aderito di fare.

tutto nel discorso commemorativo — trasportandola dal palcoscenico al Salone del Teatro Nazionale — differendone la data dal 28 aprile al 9 maggio — giorno in cui ricorreva il secondo trigesimo dopo la morte di Ferrari — e poscia protraendola ancora dal 9 al 16 maggio.

Dovetti quindi a mia volta allargare i confini e le proporzioni del mio primo schema, affidandomi completamente alla collaborazione del cuore, e lasciando che esso raccogliesse impressioni, memorie, confidenze così come le ondate del dolore e del rimpianto le spingevano a galla.

In tanta prossimità della immensa perdita, nessun altro genere di commemorazione mi pareva possibile che questo — il quale d'altronde mi era imposto dallo stesso titolo che mi ha potuto indicare per tale incarico alla Società degli Autori.

Ma quando fui a riordinare tutte quelle note — che, sotto la dettatura della memoria e della amicizia, avevo raccolto sulla carta — mi accorsi che la messe era stata troppo abbondante — e che la memoria aveva sconfinato, e si era spinta al di là di quei limiti ai quali si arresta inesorabile, in simili casi, la pazienza del più paziente uditorio.

E però per la lettura pubblica riassunsi alcune parti, — omisi alcune citazioni, — tralasciai alcuni dati, — accorciai di un terzo circa il lavoro — che ad onta di ciò — se non riescì così interminabile come è forse parso a taluni — raggiunse quasi la durata di due ore, — per cui se l'attenzione del pubblico ha resistito, gli è che l'interesse del conoscere da vicino nella intimità di tutti i giorni quel grande estinto rinvigorì nel-

l'uditorio, numeroso e scelto, la forza di resistenza.

Ed è appunto per tale interesse che, nel dare a queste note, e a questi ricordi, la pubblicità della stampa, ho creduto di ristabilire il mio lavoro di reminiscenze nella sua integrità — quale me lo trovai davanti quando a piedi dell'ultimo foglietto scrissi la parola *fine* — come gli lascio intatta la sua disadorna semplicità.

Solo — perchè questa pubblicazione possa almeno offrire dei materiali, greggi sì ma non artificiali, a chi scriverà di Paolo Ferrari con autorevolezza di giudice o serenità di postero — aggiunsi alcune *note* che valgano al solo assunto che io mi proposi — e lo dissi — quello cioè di far sì che Paolo Ferrari stesso commemorasse Paolo Ferrari. — Il farlo conoscere da vicino equivale a farlo amare da tutti — come noi lo amavamo.

Milano, 1.º giugno 1889.

LEONE FORTIS.

PAOLO FERRARI

Nel sentirmi davanti ad un sì eletto uditorio — e dico sentirmi, perchè la profonda commozione dell'animo fa sì che io senta più che non veda la presenza vostra — nel sentirmi al cospetto di sì cospicui personaggi, di sì gentili signore, di tanti artisti insigni — non posso a meno di chiedere a me stesso *pien di spavento* — di quel religioso spavento che si prova davanti a tutto ciò che s'impone per potente fascino di bellezza o di grandiosa solennità — non posso a meno di chiedermi a qual titolo io mi trovi qui oggi — qui, in Roma, a parlarvi di Paolo Ferrari — ad onorarne con voi la amata e venerata memoria — per qual titolo la nostra Società degli Autori Drammatici — nella quale gli uomini di preclara fama, d'incontestata competenza nell'arte sono sì numerosi — a cominciare dal nostro illustre Presidente Ferdinando

Martini — abbia potuto pensare a me per tale pietoso ed alto incarico[1] e sopratutto da quale titolo io abbia potuto trarre la temerità di accettarlo.

Ebbene — il mio titolo — e mi affretto a dirlo perchè è la attenuante della mia audacia, — l'unico titolo che io sappia di avere, è la amicizia intima, fraterna che mi legava all'estinto, la dimestichezza quasi quotidiana che durò fra noi, inalterata e serena, per 35 anni — i migliori della nostra vita, — la scambievole confidenza di tutti i nostri pensieri, di tutti i nostri sentimenti, di tutte le nostre impressioni, sulla vita, sull'arte, sugli avvenimenti che ci attristavano o ci rallegravano, che ci sorprendevano o ci spaventavano, sull'ambiente in cui si viveva, su tutto, — l'avere insieme diviso le brevissime gioie, le amarezze, i disinganni, i dolori della combattente e combattuta nostra esistenza.

L'appello mi venne fatto in nome di questo titolo — e appunto per questo non mi fu possibile declinarlo. La ragione me ne avrebbe imposto la doverosa prudenza — il cuore non me lo permise.

E però non vi aspettate da me uno studio cri-

[1] Vedi la nota A in fine del volume.

tico sulla traccia — che io credo profonda — da Paolo Ferrari impressa nell'arte italiana — in questo nostro teatro drammatico, di cui taluno, contesta la vitalità, nega la esistenza — a costo di negare le opere proprie e di rinnegare parte del proprio retaggio domestico — ingannato forse da quell'eccesso di affetto che ci rende spesso ingiusti verso le persone più amate, — tanto le vorremmo circondate da aureola splendidissima, circonfuse di luce immortale, poste al di sopra di ogni discussione dalla generale venerazione, perfette tanto da non poter essere più perfettibili [1].

Ebbene, contro quella negazione sta, pietosa, imponente, irrecusabile protesta la solennità, la unanimità di compianto che si elevò da tutte le parti di Italia — reverente e piangente intorno alla tomba del grande commediografo — il cui più spiccato, e da lui più ambito, carattere fu appunto quello della Italianità.

Nè vi aspettate da me uno studio critico sul teatro di Ferrari. Io che posso dire di averne veduto, commedia per commedia, nascere il

[1] È noto che uno dei più caldi sostenitori di questa tesi è lo stesso Martini che, pei suoi lavori teatrali e per quelli del padre suo — fra i quali ultimi giova citare il *Cavaliere d'industria* — ne è pure una delle più splendide smentite.

germe nella sua fantasia, svolgersi nella tacita e spesso inconscia laboriosità della mente, fecondarsi al calore della sua anima di artista, diventare un essere vivente — e come tale lottare, coraggiosamente sempre, per vincere spesso, per cadere talvolta — con vicenda di frequenti vittorie e di rare sconfitte — ma queste e quelle del pari onorate e onorevoli, — io so che le opere sue son tutte carne della sua carne, sangue del suo sangue, fibre del suo cuore. E però se ne facessi qui l'analisi minuta e fredda che la critica richiederebbe, mi parrebbe d'immergere il coltello del sezionatore nel corpo vivo e palpitante dell'amico carissimo — e me ne sentirei sprizzare il sangue sul volto.

No — no — non mi sento da tanto. E se pure avessi la ingiustificata pretensione di accingermi all'opera, il tumulto dei ricordi — così cari e tristi ad un tempo — non mi consentirebbe di cominciarla.

Io mi propongo — se me lo concedete — di introdurvi per così dire nella schietta, cordiale dimestichezza che esisteva fra lui e me — di farvi vivere un'ora con lui nella intimità che ci legò per 35 anni — in quella intimità in cui nulla di sè l'amico cela all'amico — di farvi conoscere

in lui l'autore, l'artista, l'uomo, quale io nelle espansioni confidenti di quella intimità, l'ho conosciuto ed amato.

Paolo Ferrari ebbe un grande merito — la modestia — ma quella vera — che abborre dalla esagerazione di sè medesima — esagerazione che rivela sempre la contraffazione. Egli restò sempre l'uomo di tutti i giorni, anche nelle domeniche più soleggiate della sua gloria.

E quindi abborriva la *posa* — abborriva di fare la statua vivente, di portare attorno nell'ostensorio della propria persona la sua celebrità, di atteggiarsi per la via, col portamento, coll' incesso, ad uomo illustre, convinto e contento della propria illustrazione.

Ad onta di ciò per tutto il pubblico italiano — che non lo conobbe se non vedendolo dalle proprie platee, o dai proprî palchetti, attraverso alle ribalte dei palcoscenici — per tutti coloro che lo conobbero solo dalle panche delle scuole, vedendolo lassù sulla cattedra di professore, — è fuor di dubbio che le sbattiture della ribalta e la elevazione della cattedra non possono a meno di avere alterato le linee della sua fisonomia, le proporzioni della sua figura.

Ristabiliamo dunque quelle linee e quelle pro-

porzioni — togliamo tra lui e voi la ribalta — togliamo a lui di sotto i gradini della cattedra.

Siamo nel teatro ove Paolo Ferrari ebbe, come autore, la conferma, ambita, di quell'ultimo trionfo scenico che la nostra Milano fu così contenta di potergli concedere — conferma di cui si volle con gentile pensiero eternare il ricordo [1] come quello di una pagina gloriosa della sua giovine storia — siamo davanti a quel pubblico Romano, costante negli affetti e fido alle memorie, che agli sconforti, alle delusioni da cui furono attristati gli ultimi anni dell'autore acclamato di tanti lavori sopravviventi a lui, prodigò la salutare consolazione del proprio plauso: — sono in quella città, ove la incipiente vecchiaia del brillante autore ebbe risuscitati nell'animo il fremito, i propositi, le illusioni della sua balda giovinezza artistica dal gentile sorriso, e dal sapiente consiglio della prima gentildonna d'Italia, la nostra amata Regina [2], che si associa

[1] Vedi la nota B.

[2] S. M. la Regina, invitata dalla Società degli Autori alla cerimonia, nell'addurre le ragioni savie e legittime per le quali non poteva intervenirvi, fece dichiarare al presidente Martini che si associava col cuore al compianto e al ricordo dell'illustre defunto, e che avrebbe gradito di leggere la commemorazione — a cui non poteva assistere.

sempre alle gioje dell'arte, con quello stesso cuore con cui oggi dichiarò di associarsi al nostro cordoglio, — a cui il Ferrari nella udienza concessagli e che Essa rendeva confidente ed intima, con la sua gentile benevolenza — aveva confidato il soggetto del lavoro che andava meditando: *Metastasio* — e da cui ebbe la intelligente e patriottica raccomandazione di non far morire alla Corte di Vienna il suo protagonista.

È dunque l'autore che ha diritto incontrastabile di precedenza.

Passi dunque l'autore.

I.

Ben pochi fra i tanti che lo hanno applaudito, sanno o possono imaginarsi quale culto profondo, sincero, e devoto egli professasse per l'arte sua.

A chi sosteneva, con uno dei tanti paradossi in voga ai nostri tempi, che la drammatica non è un'arte, Paolo Ferrari ribatteva in una delle sue lezioni d'estetica, che tra le varie manifestazioni dell'arte, la eccellente, la primogenita è la drammatica.

" Vi è un'arte — diceva — la quale non risponde già ad un istinto di organica difesa, cioè ad un bisogno reale, come l'architettura — l'architettura che forse precedette tutte le altre in quanto rispondeva al bisogno umano, di ripararsi dalle intemperie; ma che, per ciò appunto che soddisfa ad un istinto, a un bisogno, non fu da principio *arte,* e divenne tale solo quando l'uomo, soddisfatto il *bisogno* della sua *casa,* si sollevò all'*idea* della casa di Dio: e la *taberna* si riprodusse fantasticamente nel *tabernacolo.*

" Vi è un'arte che risponde invece ad una facoltà intellettuale, ad un sentimento morale, che non ha bisogno per prodursi, di verun prece-

dente naturale, inartistico, e comincia subito a vagire con una creazione fantastica, con una idealità.

"Questa è la Drammatica -- intendiamo nel suo alto significato.

"La Drammatica appena nata è arte: la ragione, appena albeggia nella nostra mente, è drammatica.

"Il primo fanciullo fu il primo poeta drammatico: poeta ed attore, come Eschilo — il suo primo dramma è il dramma intimo, domestico; si potrebbe intitolarlo: *la famiglia.*

"Il bimbo *recita* il *Babbo.*

"La bimba *recita* la *Mamma.*

"Ingenua semplicità di dialogo, riboccante di affetto e, strano a dirsi, di morale insegnamento. Poi *recitano* sè medesimi rappresentandosi, con comica modestia, nei loro fantocci: ed ecco lo spontaneo accoppiamento del sentimentale col satirico.

"Il secondo dramma del fanciullo è *sociale,* religioso o politico; davanti ad un piccolo altare *recita* il *prete;* con una piccola spada *recita* il *capitano,* l'*Imperatore;* pare che il fanciullo non veda la politica che dal lato degli eserciti stanziali, delle guerre. Egli ha per programma: l'Impero è la guerra.

"Nè si può dire altrettanto della musica, della scultura, della pittura. È vero: il fanciullo, udendo il rosignuolo, lo imita e gorgheggia la prima musica: o vedendo un cane o una pecora ne imita, si sforza di riprodurne le linee generali o con un pezzo di carbone disegnandole su di una parete, o modellandole in un blocco di creta: e fa il primo quadro, la prima statua; ma prima che musicista, pittore, scultore, sarà drammatico, perchè la drammatica risponde immediatamente e compiutamente alla fantasia, alla facoltà *ricreativa* del naturale, e non alla facoltà imitativa: la scimmia *imita* l'uomo: l'uomo *ri-crea:*

"Quello che è vero dell'infanzia dei bambini, è vero dell'infanzia dei popoli.

"Il primo segno che dà una agglomerazione di individui del suo diventar popolo, del suo svegliarsi a coscienza storica, è il produr subito un principio stupendo di drammatica: la *religione*.

"Diciamolo francamente e senza alcuna intenzione men che rispettosa: la prima commedia fu recitata dai sacerdoti. — Poi venne l'*oracolo:* e quando la Sibilla, seduta sul tripode profetico, davanti all'ara, ripeteva le parole ispirate dal *Nume,* e co' suoi vaticini infrenava i costumi, decretava fatti magnanimi, designava vittime dimandate dagli Dei, la drammatica assumeva il suo completo sviluppo, vestendo le tre forme di commedia, dramma, tragedia. La Sibilla *recitava* il *Nume:* i sacerdoti provvedevano alla messa in scena, imitando il *tuono di Giove.*

"Precedente per tempo è dunque la Drammatica sulle altre arti belle; ed eccellente sulle altre arti essa ci si palesa e per il suo oggetto e nello sviluppo suo genesiaco." (Vedi la nota C).

Un artista che ha per l'arte propria così grande reverenza, che ne ha un così alto concetto da porla sopra tutte le altre, non può permettere che le si manchi di rispetto, che si cerchi di degradarla — come fa quella teoria che in nome di un positivismo un po' scettico, le contrasta ogni nobile missione, ogni eccelsa meta, ogni utile scopo, tenendola in conto di una fra quelle leggiadre creature, alle quali si chiedono le fuggitive gioie di un'ora, ma tra le quali non si pensa certo a scegliere la madre dei propri figli.

Questa teoria irritava Ferrari in quel suo culto pietosamente, rispettosamente filiale per l'arte

propria — ed egli ne rivendicava l'onore e la dignità con quell'accento fiero e risoluto con cui si rivendica appunto l'onore della propria madre.

" Li conosco bene costoro (diceva in un'altra sua lezione) i quali sogghignano quando si parla dello scopo dell'arte — pei quali sono frottole da contare ai bimbi che l'arte ingentilisca, corregga i costumi dell'uomo, che ne esalti le virtù, che possa congiungere al dilettamento l'ammaestramento.

" So bene i loro argomenti:

" Che ci parlate voi altri, poeti, dell'efficacia dell'arte? — dicono essi. — L'arte greca ebbe forse efficacia per impedire la decadenza d'Atene? La romana quella di Roma? — Potè Molière impedire gli scandali di Dubois? Potè Goldoni impedire il governo rimbambito del doge Manin, e la caduta di Venezia sotto il mercato di Campoformio?

" Sono falsi argomenti, castelli di carta che si rovesciano con un soffio.

" Mille sono le cagioni che producono o la degradazione del costume o la fiacchezza dei sentimenti di patria e di libertà, che turbano la concordia interna, che espongono un paese agli eventi e ai mali delle guerre, che persuadono alleanze fatali o rompono le profittevoli, che impoveriscono le fonti della ricchezza pubblica; e quando gli effetti di queste cause si producono, voi ne argomentate che dunque la drammatica non ha efficacia, perchè se l'avesse, una commedia di un Molière o di un Goldoni avrebbe dovuto bastare a neutralizzare l'efficacia funesta di quelle mille cause?

" Orbene — dicono ancora, — se è vero che l'arte corregge i costumi, come va che da Aristofane in poi la drammatica flagellò parassiti, avari, gelosi, donnaiuoli, poltroni, ipocriti, usurpatori di roba o di donna d'altri, e femmine di mal'affare, e pettegole, e puntigliose, e false lette-

rate: e vituperò il vizio del giuoco e quello della prodigalità, o quelli della maldicenza, dell'invidia, dell'ira — e nientedimeno tutti questi vizi e viziosi continuano a vivere e a prosperare in mezzo ai più civili consorzî?

" Tanto sarebbe il dire: Dacchè il mondo ebbe un legislatore, la legge cominciò a punire i malfattori; nientedimeno i malfattori continuano a contristare e offendere la società; dunque la legge non ha efficacia; dunque si aboliscano ergastoli e carabinieri, si abroghi il codice penale, e che la misericordia di Dio si incarichi lei di proteggere i galantuomini.

" Allora bisogna essere logici, arrivare all'ultima conseguenza e negare il progresso morale.

" Ma se questo non può negarsi — non essendovi effetto senza causa, dovranno esservi pure le cause del progresso morale; e cause del progresso morale saranno di necessità tutte le forze buone che vi esercitano intorno la rispettiva attività. Le leggi sono una di tali forze buone; le scienze un'altra; e così le industrie, i commerci, le professioni — e così le arti — così la drammatica.

" Quando il gusto universale, l'arte, la critica saranno d'accordo nel riconoscere questa verità, cesserà cotesto ingombro fastidioso che si chiama l'*arte per* l'*arte;* perciocchè se il vero, il buono e l'armonico si comprendono in quell'ideale bellezza, ad immagine della quale il genio crea le sue concezioni estetiche, il genio artistico non è più soltanto un lascivo facitore di statue, di pitture, di liriche, o di quelle che i francesi chiamano *pochades:* l'artista diventa profeta, apostolo, sacerdote: egli pone il bello a servigio del vero e del buono; è l'arte che diffonde la scienza e predica la morale; è la musa che presenta al genere umano Minerva e Temi inghirlandate di rose eterne: e la triplice sublime armonia trova un'eco titanica nel gran cuore del popolo. „

Dopo questa professione di fede nell'arte è inu-

tile aggiungere che il *verismo* nelle sue poetiche e drammatiche aberrazioni, trovò in Ferrari insegnante, poeta ed autore un fiero censore che, o con la severa parola della cattedra, o coll' impeto generoso e l'amaro sarcasmo della poesia, o con l'esempio dei suoi lavori, lo flagellò a sangue e gli strappò la inorpellatura fosforescente delle frasi crude e delle antitesi violente, per mostrarne a nudo il convenzionalismo barocco che sotto quello strato luccicante si nasconde.

"Il vero non è bello oggettivamente — (insegnava Ferrari) — non è bello in sè. L'artista che non fa che prendere il vero, e tradurlo tal quale in opera d'arte, se fa opera bella, è per caso.

"Non vale dunque a difesa d'un'opera d'arte il dire: eppure è copiata tal quale dal vero; questa che pare una lode, a taluni poco addomesticati colle verità dell'estetica, non è che un severissimo biasimo.

"Non è bello se non là dove il soggetto riguardante il vero sorprende in esso certe immagini che paiono non già la produzione casuale, irresponsabile di forze puramente fisiche, ma effetto premeditato di una causa pensante e operante esteticamente: se non là dove l'artista sa scegliere bene nel vero l'individualità che meglio conservi i caratteri del vero, e ad un tempo meglio spogli il vero di tutto il contingente insignificante, casuale, delle oziose lacune di tempo e di spazio.

"Epperò un ritratto, una fotografia, potranno avere il merito della perfetta rassomiglianza e della perfetta esecuzione meccanica, ma o saranno una negazione dell'arte, o avranno pregio solo rispetto all'accorgimento del fotografo nello

scegliere con sentimento d'arte le sue vedute o i suoi gruppi; e ciò perchè la casualità irresponsabile delle immagini di natura, fa che l'arte, pur dovendo sempre attingere al vero, gran parte di vero debba rifiutare.

"La bellezza, invece, delle immagini dell'arte dipende in primo luogo dal destare viva e gradevole l'idea delle cose reali, del vero a cui somiglianza furono fatte: che è la *verosimiglianza;* in secondo luogo dal fatto che il tipo sia stato scelto nel vero coll'accorgimento artistico dell'interesse, del piacere, della meraviglia, e sfrondato di tutto ciò che è in lui occasionale, — per non conservargli che le qualità specifiche." (Vedi nota D).

Ferrari parlava così di questa eterna questione del verismo, dalla cattedra di letteratura nell'Accademia Scientifico-letteraria — e ne parlava col linguaggio della scienza letteraria, alto e severo. — Ma prima d'allora aveva stigmatizzato — e con ben più vibrato linguaggio — il linguaggio dell'artista, del poeta — questa così detta giovane scuola che, mettendosi senza bussola alla ricerca inquieta e affannosa della verità, il più delle volte non riesce, dopo una corsa vertiginosa, che ad afferrare il verismo — che è la contraffazione della verità — un nuovo convenzionalismo falso e barocco che sostituiscono all'altro, di cui si credono e si vantano, per amore della verità, feroci demolitori.

Ho sotto gli occhi una poesia che Ferrari dedicava nel febbraio del 1865 ad Emilio Praga,

di cui era stato pubblicato allora un libro di poesie, intitolato: *Penombre*, libro ch'era un grido di guerra prorompente da un petto sussultante di giovinezza, da una fantasia esuberante di forza convulsa — grido di guerra lanciato in nome della giovane scuola contro tutta quell'arte che usano chiamar classica, — tanto per darle un nome che la faccia credere vecchia barbogia — e che detestano, spesso senza conoscerla — salvo — quando essa appare loro davanti all'improvviso, in tutta la sua luce, in tutta la sua bellezza — a mettersi le mani sugli occhi abbarbagliati, e a prosternarsi a terra gridando alla *rivelazione.*

Sicuro — nel 1865 — 24 anni or sono — perchè questa giovane scuola che si vanta idolatra del vero e ansiosa cercatrice di esso, e non sa trovarlo che nel brutto, fisico o morale — non è poi così giovane come essa si crede, e si vuole far credere, falsificando la sua fede di nascita; — imperocchè non è vero che essa sia nata in poesia con le *Postuma* di Stecchetti — nè in arte drammatica con le crudezze di Zola e dei suoi imitatori, o coi tentativi recenti e perplessi dei nostri giovani autori.

Certo non si era ancora spinta ai delirî e alle frenesie dei nostri giorni — non era ancora

riescita a distruggere la forma in letteratura, la armonia nel verso, il dialogo nella drammatica, il disegno e il colore nella pittura, la modellatura nella scultura, lo stile nell'architettura. — Certo non era ancora arrivata a questo di lodare come grande pregio di verità nel dialogo di una commedia, l'essere privo di idee e di grammatica — come ho letto di recente in un articolo di critica, che pure era scritto da un giovane cui non manca nè forza d'ingegno nè saldezza di coltura — e ciò in nome del vero — per la buona ragione — era detto — che nella vita reale si sogliono condire le vulgarità di un dialogo chiacchierino e vuoto con salsa di solecismi [1].

Ma si era bene avviati per arrivare, di un passo rapido, ginnastico, a questa meta.

Emilio Praga era uno dei precursori di questa giovine scuola. E certo — giustizia vuole che lo si riconosca e lo si dica — le audacie naturaliste del giovine poeta milanese, tracciarono la strada alle audacie naturaliste dello Stecchetti.

Strano tipo quello di Emilio Praga — vera natura di artista — con tutte le inquietudini, le

[1] Storico.

nervosità, gli isterismi che sbalestravano la gioventù dei suoi tempi in una vicenda di entusiasmi tempestosi e di sconforti desolati, di attività improvvise, convulse, fugaci, e di lunghe inerzie stracche, svogliate ed anemiche.

Pittore e poeta si consumò nella ricerca di qualche cosa che non sapeva definire a sè stesso, che non trovava mai e che continuava a cercar febbrilmente — provando tutto, troppo, convulsamente — e tutto rigettando da sè, ora sogghignando e ora piangendo — oggi tetro come un misantropo, domani allegro come uno scolaretto in vacanza — oggi lindo, azzimato, profumato — frequentatore di aristocratici convegni, corteggiatore elegante di dame eleganti — domani con le vesti scomposte, la chioma arruffata, lacero, sporco, chiassoso frequentatore di luride bettole; — per cui i contrasti, le antitesi, le bizzarrie e le eccentricità — che turbinano spumeggianti e rumoreggianti, nelle sue poesie — erano tutte nella sua natura di artista. Nulla in esse di artificiale, nulla di fabbricato a punta di penna o di inciso a punta di scalpello, nella meditabonda e serena tranquillità di un gabinetto di studio da bibliofilo, come le eccentricità studiate e le bizzarrie

cesellate e miniate dello Stecchetti e dei suoi imitatori.

Il volume delle *Penombre* era saturo di queste stramberie. La sua comparsa fece nella letteratura di allora l'effetto che avrebbe fatto lo scoppio di una bomba alla dinamite — allora che non si era ancora abituati a questo civilizzatore progresso della dinamite e dei dinamitardi.

Ferrari voleva bene a Praga come a tutti i giovani — che trovarono sempre in lui un amico affettuoso e sereno — e si crucciava in vederlo così ansante e trafelato nel correr dietro alla chimera del nuovo che lo attraeva, lo seduceva, lo chiamava a sè — e gli fuggiva sempre davanti.

Ferrari sapeva che se il giovane poeta nella faticosa rincorsa fosse riescito a raggiungere e a stringere al petto, quella chimera, si sarebbe trovato fra le braccia palpitanti lo strambo, il falso, il deforme.

E tentò di trattenerlo, tentò di richiamarlo a sè — perchè trovasse quiete e conforto nelle placide regioni dell'arte vera — che non è nè giovane, nè vecchia — perchè è eterna ed immutabile.

E lo fece con una splendida poesia[1] — che per la gagliardia del sarcasmo, per la poderosa vigoria della forma mi pare uno dei più bei lavori di questo genere.

In essa il Ferrari comincia dall'imitare con satirica ironia la forma e il genere — stava per dire il gergo — della giovane scuola — e, rivolto alla sua Musa casta e pudica che finge scambiare con quella lasciva e procace, ispiratrice della nuova poesia, le dice:

Busto e sottane sciogli
E una canzon cancanica pragheggia[2].

Quindi prosegue riassumendo in quattro strofe — piene di *humour* — col linguaggio della nuova scuola poetica — le bizzarrie, le antitesi, i contrasti, le stonature, le sbattiture del libro. È sempre alla Musa che si rivolge il poeta, e le indica i nuovi argomenti ai quali deve consacrare il suo canto — e tutte le *Penombre* sfilano in queste strofe nella loro processione carnovalesca:

Canti carnascialeschi e canti fermi
Coll'empirismo d'un nome latino
Accozza come preti in sagrestia:
Canta l'alma del vino,
Un feto, un monastero od un becchino,

[1] Fu pubblicata soltanto nel *Pungolo*.
[2] Vedi la nota E.

Goccie d'amore e di malinconia:
D'ogni fè crocifiggi i sogni infermi
E d'ogni dubbio osanneggia agl'incùbi;
Deridi antichi e impubi
Mesci testine bionde e sozzi vermi.

Canta i cammelli ebrei, canta i cristiani,
Canta la moglie ed il dolor di denti,
E i serti di papaveri e d'orbaco,
E il verbo dei credenti,
E il prete che lo mangia a due palmenti;
Or al sofo, or al vate, ora al briaco
Chiedi il velame de li versi strani;
Poi questa orgia frenetica, insensata
Di fantasia malata
Fischia tu stessa e battile le mani.

Senza legge di gusto o di misura
Salgan, scendan, volteggino i tuoi carmi,
Come fanno le mosche e i pipistrelli:
Presso i vetusti marmi
Seggan custodi i Precetti gendarmi,
Perchè non li scompiscino i monelli:
Ma i gatti urlin sui tetti, e per l'oscura
Lor città di comignoli e abbaini
Insegnino ai gattini
L'arte d'amare in barba alla Questura.

Al par di queste mie, la tua parola
Non palesi l'idea; anzi la celi,
L'offuschi, la dissimuli, l'oscuri,
Come i merletti e i veli
Fan con le rughe e con gli eburnei peli
Di femminili visi ultra-maturi;
E al vento che di sotto al velo vola,
E insolente ti sibila all'orecchia
— O Gioventù, sei vecchia! —
Grida: Dell'avvenir quest'è la scola! *

* Sono enumerati qui quasi tutti gli argomenti delle *Le nombre* con le frasi del Praga — comprese le *guancie impubi* (temerariamente per *impuberi*) e i *cammelli ebrei.*

Ma il riso amaro e schernitore muore ben presto sulle labbra del poeta. E alla sua Musa — che si è fatta rossa per l'osceno linguaggio, ed abbassa il capo vergognando — chiede perdono dello scambio irreverente, e invoca il suo ausilio per salvare l'amico che cede alle lusinghe di quell'altra Musa... al lenocinio del nuovo che lo abbacina con le caleidoscopiche fantasie dello strambo.

Udite come è alta, nobile, melanconica, serena la parola del poeta, e severamente dignitosa la rampogna che rivolge all'amico — com'è elevato, nobile il suo consiglio — come il suo conforto è pieno di espansioni fraterne, di gentile melanconia, di patriotici sentimenti:

Ma tu, Musa gentil, sei fatta mesta
E in cruccioso stupore il capo hai chino,
Siccome allor che ad una donna onesta
Si presenta l'amico in preda al vino.
No; simulato ho la parola e il gesto;
Rialza il verecondo occhio divino:
Egli è un amaro e non un pazzo riso
Che mi guizza sui muscoli del viso.

Musa, ho un amico, a cui largì natura
Non so se il cor più nobile o l'ingegno:
Lui pure, al par di me, genio e sventura
Trassero a militar sotto il tuo segno:
Ma, fosse il buio dell'etade oscura
O dispetto di guida e di sostegno,
Smarrì la dritta, e in tortüosa strada
Or fa come quei ch'erra e par che vada.

E corse e corse, eppur non cadde, poscia
Che giovanil baldezza è buon bastone;
Ma or forse allenta in non so quale angoscia
All'estro generoso e morso e sprone:
E guai se prima d'arrivar s'accoscia!
Perocchè, Musa mia, nelle tue zone
Presto tramonta dell'arrivo il giorno,
E tramontato, è vil fuga il ritorno.

Emilio, a te per punta or la parola
Drizzo, onde il taglio pur t'è parut'acro.
Messo a te non vengh'io d'alcuna scola
O di profano volgo, ovver di sacro:
Ma la scola del Bello oh! non è fola,
Non è suo nume un vano simulacro,
E in questa ognuno, se ne metta il conto,
Può in pulpito montare. — Ed io vi monto. —

E se — (nol credo) — tua Musa si adombra,
S'ella il franco dir mio si reca a male,
Vendichi le *Penombre,* una penombra
Che mi mesca alle rane e alle cicale;
E tu, le gambe al sole e il capo all'ombra
Fischia i miei versi in cattedra e in piviale....
— No, no; la tua risposta, io la predico,
Sarà un cortese vocativo: Amico!

O tu, che fremer senti entro il cervello
Anima di poeta e di pittore,
Nega che in arte il Ver si muti in Bello,
Come raggio di sol si fa colore,
Tu che, se guardi il nato bambinello,
Centuplichi le tue fibre d'amore;
Tu, che ad un suo sorriso, a un suo saluto
Impari l'universo in un minuto;

Tu, che la donna tua quando rammenti
Par che rammenti l'angiol tutelare;
Tu, che un alato canto affidi ai venti
Perchè vada lontan, valichi il mare,

Cerchi uno Scoglio e un Vate, * e due recenti
Mirti e ponga due fior sopra due bare;
Tu, che questi bei cieli e questi caldi
Soli d'Italia, e i fulgidi smeraldi

Che costellan le nostre azzurre sere
E l'albe nostre, con sì eletto stile
Dipingi, e delle nostre primavere
L'armonioso, inghirlandato aprile;
Tu, che al nome di padre alzi alle sfere
L'occhio sereno d'un pensier virile,
E di serti e avvenir senti desìo,
E senti e vedi e benedici Iddio;

Tu la fede del Bel neghi a' Poeti!
Dimmi perchè sformar ti piace in ogni
Deformità di mostruòsi feti
Il bimbo che t'impara i dolci sogni?
Perchè della tua donna i mansüeti
Occhi offender talor non ti vergogni
Con le tue nude Taidi in gruppi varî,
Fotografo d'alcove e lupanari?

Perchè guardi tu l'uom col cannocchiale,
Che col suo vetro rotto, giallo, opaco
Te ne stupra nell'occhio l'ideale
Con decomporlo in vil fango ed in baco?
L'uom, che può fare un secolo immortale,
Perchè lo cerchi tu nell'ubbriaco?
L'amor, che l'oasi crea della famiglia,
Perchè lo strozzi in tappo di bottiglia?

Lascia codesta luridá e squarquoja
Eterna ipotiposi di cancrene,
Di sepolcri, di scheletri, di boja,
D'ebbrezze disoneste e d'orgie oscene;
Smetti quel panneggiarti in dubbio e in noja
Come in vecchio mantel mimo da arene,
Quel bestemmiar coll'alma genuflessa
Da prete ateo che giuoca e dice messa.

* *Vittor Hugo.* — Allude al dolore domestico che aveva allora colpito l'esule illustre — cui Praga dedicava una delle sue poesie.

Sii ateo o prete! Venere o Atenea
Segui, ma sii qualcosa in tua sembianza.
Natura in te di vate alma ponea
Tal che all'età precorre e il senno avanza;
In te l'estro è gagliardo, in te l'idea
Nasce ricca di forma e di sostanza;
Non annebbiarti, o Emilio, entro i tuoi densi
Turbinii di traslati e controsensi.

Losco crepuscol di perpetua aurora
Amin quei d'oltremonti e d'oltremare
E nebbia che le immagini scolora:
Diafano è il nostro cielo, inclito il mare,
Smagliante il sol che i nostri colli indora,
E le immagini amiam limpide e chiare;
Raggio, eco, effluvio esser la Musa vuole
Del suo mar, del suo cielo e del suo sole.

Emilio mio, non è la Poesia
Di Penombre e di schizzi umil negozio;
Ginnastica non è di fantasia
Per far salti mortali in ore d'ozio;
È un'austera e gentil filosofia,
D'ogni fede è la fede e il sacerdozio.
O Sacerdote, dalla tua tribuna
Scendi, se è ver che non hai fede alcuna.

Ma se a quella tribuna, Emilio, sali,
D'officio un'alta dignità ti vieta
E l'inutil latino * e gli acri sali
Ond'è ghiotta la plebe analfabeta.

* Molte delle poesie di questo volume portavano titoli in latino — compresa una delle più veriste che s'intitolava *Seraphina* — e aveva per eroina una modernissima cortigiana, il cui

amante della ultima notte
N'ebbe gli amplessi coll'odor del tifo

così che

uscendo all'alba avea con le ossa rotte
gli occhi di voluttà pieni e di schifo.

Cito questi versi di una efficacia, ma insieme di una esagerazione verista, del pari evidenti, perchè la paternale poetica di Ferrari non paja eccessiva.

Tu dell'aquila hai l'occhio, e tu n'hai l'ali;
L'aquila al sole, al sol vola, o poeta:
Il sole è l'astro del regale augello,
Il sole del Poeta, Emilio, è il bello.

Sono passati 24 anni da quando fu scritta questa poesia — sono morti entrambi — il poeta che la scrisse, il poeta a cui era diretta.

Praga è morto giovane — è morto con tutte le irrequietezze, le nervosità, gli orgasmi, le ebbrezze e i delirî con cui l'arte da lui vagheggiata gli ha consumato la vita. — Ferrari morì col volto divinamente irradiato dal sorriso di quella musa vereconda e casta della quale difese il pudore ed il culto con sì nobile apostolato.

Ma dopo 24 anni questa poesia del Ferrari ha ancora il suo grande valore di attualità — ed oggi non c'è che da cambiare il nome del poeta a cui è diretta, perchè sia alta lezione di altissima e nobilissima critica contemporanea.

II.

La parola severa e pensata dell'insegnante, quella calda e ispirata del poeta vi han detto come egli pensasse e sentisse dell'arte sua.

Ebbene, quel rispetto filiale ch'egli le professava e che la collocava così in alto nella sua stima e nel suo affetto, — la fede inconcussa ch'egli aveva nella missione, nella potenzialità educatrice e civilizzatrice, nella eccelsa natura, nei più eccelsi scopi dell'arte — il suo culto fervente pel Bello — la sua ricerca del Bello nel Vero e del Vero nel Bello — furono le basi veramente granitiche su cui egli ha fondato il suo teatro — un teatro completo in cui è percorsa tutta la gamma dell'arte drammatica — la commedia storica col *Dante a Verona*, col *Parini*, col *Fulvio Testi* — la commedia sociale con la *Prosa*, col *Suicidio*, col *Duello*, con *Cause ed effetti*, col *Ridicolo*, con *Due dame*, col *Signor Lorenzo*, con la *Separazione* — la com-

media intima con la *Marianna,* con l'*Amore senza stima* — la commedia satirica con *Gli uomini seri* — la commedia d'arte col *Goldoni,* con la *Poltrona storica* — il dramma a forti tinte con le *Vecchie storie*, con l'*Alberto Pregalli*, col *Roberto Viglius* — la commedia goldoniana con l'*Attrice cameriera,* con la *Scuola degli innamorati* — la commedia leggera con *Nessuno va al campo*, con *Per vendetta*, con *Amici rivali*, col *Giovine Ufficiale*, — la commedia popolare con quel gioiello che è *La Medicina di una ragazza malata* — il bozzetto col *Cantoniere* — la farsa col *Codicillo del zio Venanzio*, con la *Bottega del cappellaio* — persino la commedia per fanciulli con l'*Antonietta in collegio*, con *Mario e Maria* — un teatro in cui sono così numerosi i trionfi e così scarse le cadute — ma anch'esse sintomo ed elemento di grande vitalità artistica, perchè, — lo ha detto un celebre scrittore: — una caduta rivela talvolta la fibra dell'autore più di un successo, e ad ogni modo nulla giova tanto a completare un autore quanto una caduta: — si impara in essa molto più che in dieci successi lietissimi e rumorosi.

Che straordinaria fecondità! che meravigliosa versatilità! — A trovarsi faccia a faccia con

esse si resta ammirati e sorpresi. Io stesso che vidi quasi tutti quei lavori sorgere, svolgersi dalla prima concezione, alla loro rappresentazione — attraversando, per così dire, a braccetto dell'autore tutto il lungo stadio della loro manipolazione entro le cellule del cervello che li aveva concepiti — io stesso, nel passarli in rassegna così allineati, l'uno dopo l'altro, ne rimasi colpito.

Quale autore così versatile può vantare la Francia contemporanea? — Non Sardou, che non ha mai scritto nulla in versi — nè ha mai tentato la commedia popolare — non Augier, che non si è mai cimentato nel dramma storico. E negli antichi, Goldoni stesso fu più fecondo, ma meno versatile.

Constato — e passo.

Un autore che ha per l'arte propria tanto affetto, e in essa tanta fede, doveva necessariamente porre a fondamento dei suoi lavori un concetto morale, ed impernare sovr'esso il concetto artistico e lo sviluppo, dirò così, tecnico delle proprie idee. — E così fece sempre il Ferrari.

E difatti, in una lettera da lui diretta al Mamiani — in cui si lagnava di una acerba critica del *Duello* comparsa nella *Nuova Antolo-*

gia — di questo sopratutto si doleva che il suo concetto non fosse stato capito, non lo si avesse voluto capire — e sosteneva che " la critica di un autore drammatico deve anzitutto prender le mosse da una esatta esposizione del concetto dell'autore. „ Il critico, soggiungeva, biasimi o lodi a sua posta questo concetto — ma cominci dal capirlo, e dall'esporlo lealmente. (Vedi la nota F).

E difatti prendete i principali lavori di Ferrari, e troverete in tutti un concetto morale, sociale, umanitario, patriottico, che vivifica, illumina, guida, completa l'azione drammatica, le situazioni, la condotta, lo svolgimento del dramma.

Nella *Prosa* è la guerra alla scapigliatura, alla spostatura — a quella malattia di anemia morale che rendeva fiacca e irrequieta, malaticcia e svogliata, incresciosa a sè stessa, malcontenta di tutto, la gioventù italiana negli anni che precedettero più da vicino il 59 — malattia che i medici si guardavano bene dal diagnostizzare, perchè la diagnostizzava e la curava a modo suo la Polizia Austriaca, ubbriacando i malati di vizio e di ballerine, o chiudendoli in carcere.

La *Prosa* è l'àpoteosi della poesia della famiglia — contro la prosa della spostatura domestica, civile, letteraria.

È il signor Giacomo Blana, il padre di Camillo, la personificazione dell'integro e onesto senso comune — uno dei molti tipi veri, viventi, caratteristici che Ferrari lasciò dietro di sè — che rivolge al figlio queste parole nelle quali si riassume il concetto della commedia:

" La famiglia è rispetto alla vita e al dovere ciò che è la domenica rispetto al lavoro. Spendiamo pure in alacre operosità i nostri sei giorni di fatica per la civiltà, per la patria, pel commercio, per le scienze, le arti, e gli amichevoli consorzi — poi ecco il settimo giorno, la domenica, il giorno della famiglia; e in esso riposiamoci dalle battaglie, e ritempriamoci per l'avvenire — questa sarà magnifica poesia — ma fare come quel calzolaio che si compensava delle scarpe cucite, gozzovigliando tutta la domenica per essere poi ubbriaco il lunedì, malato il martedì, indebitato il venerdì, borsaiuolo il sabato — poeta e ciabattino... accidiosi e poltroni... vi metto tutti in un fascio — questa è cattivissima prosa. „

Ecco perchè fu detto nel 1858, quando questa commedia fu recitata a Milano, che era stata scritta *onestamente* — appunto per la santità dello scopo che si prefiggeva.

Onestamente e patriotticamente — perchè rimproverando ai giovani le irrequietezze infeconde e sfibratrici che li facevano consumarsi in ambizioni infeconde, o in orgie della fantasia o dei sensi, additava alla loro attività sonnec-

chiante una meta nobile, alta — una meta che allora pareva assai lontana, e non lo era — la patria.

E certo, contrariamente agli argomenti di coloro che vogliono l'arte per l'arte, anche questa commedia portò la sua piccola dose di rimedio a quella malattia della gioventù d'allora e contribuì a quella completa guarigione che a breve distanza spinse la gioventù italiana ad arruolarsi fra i volontarii per quella grande e splendida poesia della indipendenza nazionale.

Diffatti per entro alla *Prosa* spirava gagliardo l'alito delle generose aspirazioni di indipendenza, represse, trattenute a stento nei nostri petti, che guizzavano fuori e davano lampi di allusioni accorte, sparse qua e là nel dialogo, e formanti come una specie di linguaggio misterioso di cui l'autore ed il pubblico soli avevano la cifra — e che sfuggivano sempre alle indagini pedantesche, e all'occhialino scrutatore dell'I. R. Censore [1].

Ma il pubblico invece non se ne lasciava sfuggire nessuna — le coglieva al volo, le commentava, le illustrava, le completava, le annotava coi suoi battimani.

Mi risuona ancora nell' orecchio lo scroscio

[1] Vedi la nota G.

di applausi, molto *male intenzionati* — come diceva allora la Polizia — con cui il pubblico affollato del vecchio Teatro Re di Milano accolse — appunto nella *Prosa* — un certo gesto del povero Amilcare Bellotti, col quale chiedeva alla cantante Vittoria se il suo amante appartenesse forse alla *inclita*. (La inclita si chiamava da noi allora ironicamente la guarnigione straniera). Il Bellotti nel pronunciare queste parole fece una smorfia così piena di sprezzo, di sorpresa, di sottintesi — di sottintesi sopratutto — che il teatro andò sossopra. Il povero Bellotti sentì allora l'occhio dell'I. R. Commissario di ispezione che si posava, obliquo, fiero, su lui, e n'ebbe paura, e nel ringraziare, facendo la cera compunta e l'aria bonariamente sorpresa, andava ripetendo: *Ma applaudite meno, che il diavolo vi porti.*

Era lo stesso applauso che pochi mesi prima aveva rintronato nella sala dello stesso teatro con la stessa espressione, con la stessa intenzione, quando Parini nell'atto quarto, insegnando al Barone De Gianni chi fosse e quanto valesse quel cenacolo insigne di Patrizi Lombardi che, stretti attorno ai Verri, ai Beccaria, agli Archinti, *scaldavano,* nel giornale *Il Caffè,* i *semi*

del futuro, prorompeva in quei versi famosi che fecero palpitare tanti cuori di oppressi e impallidire tante fronti di oppressori:

Oh! se al lascivo amore dei comodi e degli agi,
Se alla funesta boria del sangue e dei palagi,
Sostituisse tutto l' Italo patriziato,
Com'essi, il bell'orgoglio del civile primato
Che fè grandi i nostri avi, e fesse comunanza
Di genio, di sventure, di fede e di speranza,
Con tanti generosi spirti chiedenti invano
Chi a redimere il patrio genio....

(*Genio* volle la censura e *genio* fu scritto e detto. Ma il pubblico intese e capì e applaudì *suolo*... il *patrio suolo*...)

lor dia la mano —
Contro il corrotto gusto della moda straniera
L'Alpi e il mar non sarebbero più inutile barriera!!

E qui il pubblico sopprimeva il *corrotto gusto della moda* e, a costo di sbagliare il verso, vi sostituiva una sola parola... che sapevano lui e l'autore — e applaudiva, applaudiva, infiammato nel volto e nel cuore. Il rombo di questi versi di un coraggio che toccava in quei tempi la temerità, e la folgore di applausi con cui furono accolti, preludiarono al 59, come i cori del *Nabucco* e dei *Lombardi* di Verdi furono la sinfonia del 48.

Citai questi versi, del *Parini*, le allusioni, i

sottintesi della *Prosa* per mostrare come la corda patriottica vibrasse sempre, e generosamente e gagliardamente, nei lavori del Ferrari e specialmente nelle tre produzioni storiche — il *Parini* — il *Dante a Verona* — il *Fulvio Testi.*

Il *Dante a Verona* che egli nella prima edizione — sino dal 62 — con epigrafe presaga, *consacrava all'Italia,* a *Roma restituita,* ai *filosofi,* agli *statisti,* ai *guerrieri,* al *Monarca restitutore come ricordanza e voto* — il *Dante a Verona,* che fu respinto nel 53 dalla Commissione chiamata a giudicare sull'ammissibilità al Concorso drammatico del Teatro Carignano a Torino — lavoro troppo obliato ora — sebbene sia uno dei più severi tipi del dramma storico, che io mi conosca, e tale che — se e quando il dramma storico potrà risorgere per maturità di studi negli autori e nel pubblico — dovrà essere preso a modello.

E anche nel *Dante a Verona* il concetto morale si unisce e si fonde nel concetto patriottico, per creare il concetto artistico del lavoro.

E questo triplice intendimento il Ferrari lo spiega così nella sua Prefazione:

" Fra le pagine della storia non si dee dal poeta drammatico cercar quelle che abbiano il semplice interesse dei fatti singolari e mirabili: ma

quelle bensì ov'egli abbia saputo vedere un opportuno e istruttivo punto di paragone, tra i tempi e gli uomini che riproduce, e i tempi e gli uomini in cui vive e per cui scrive. La pagina del XIV secolo e della vita di Dante, ch'io presi ad argomento della presente commedia, parvemi offerire un rilevantissimo punto per così fatto paragone in ciò, che l'età di Dante fu senza dubbio età di transizione fra una civiltà ed un'altra, siccome è l'età nostra. Posto questo principio, io colla fedele riproduzione dei caratteri buoni o viziosi della età storica presa a rappresentare, mi assunsi di mostrare i buoni o viziosi caratteri dell'età nostra, e quasi fare del passato uno specchio in cui i presenti, credendo contemplare l'immagine altrui, contemplassero la lor propria; in cui gli errori degli avi riconoscendo e biasimando, si sentissero i nipoti dalla voce della coscienza ammonire: *Mutato nomine de te fabula narratur.* „

Nello svolgimento di questo suo lavoro, Ferrari ebbe un'altra idea assai elevata — rappresentare nei personaggi del dramma le tre allegoriche belve di Dante — destinate ad esser vinte dal Veltro, che Dante cerca e non trova — in Cangrande della Scala, *il leone*, la forza tuttora selvaggia, ma gagliarda e generosa, dell'ambizione giovanile — in Uguccione e Moricone, la *lupa*, la rabbia del parteggiare cupida e fanatica — in Giovanna, la *lonza* — la lussuria morale e politica propria di quei tempi.

Fedele alla sua convinzione sulla nobile missione drammatica, Ferrari, nel suo teatro, con

un ardimento a cui ben pochi autori si spinsero — forse nessuno — affrontò problemi sociali, davanti al quali la mente del pensatore si arresta, e spesso si arretra impaurita.

Si guardò bene dal presumere di tracciarne la soluzione con sentenze temerarie — per le quali l'arte drammatica non ha competenza, nè autorità.

Ma li svolse in tutti i loro aspetti — intavolò nettamente e arditamente il problema sociale, la cui soluzione proponeva in certo modo alla coscienza del pubblico, sulla grande lavagna del palcoscenico — per richiamare sovr'esso la discussione scientifica, filantropica, filosofica — sviata ormai anch'essa dalla *réclame* della scienza ciarlatanesca, della filantropia di apparato, della filosofia o cinica od utopista.

Pensate: il *Suicidio* — il *Duello*.

Il *Suicidio*. Mi rivolgo alle donne, perchè in esse non manca, non langue mai la sapienza, la filantropia, la filosofia del cuore che val tanto meglio dell'altra.

Quante volte a ciascuna delle gentili che mi ascoltano non sarà accaduto, percorrendo la cronaca del suo giornale, di fermarsi ad un tratto nella lettura, di farsi pensosa e mesta

nel volto e di lasciarsi sfuggire di mano il giornale.

L'indiscreto che volesse indagare il punto in cui si è arrestato il suo occhio, troverebbe che esso porta in testa una tetra rubrica — che va ripetendosi con desolata e quotidiana insistenza in quelle cronache: la rubrica *Suicidio.*

A che pensa mai la mesta lettrice in quel suo muto fantasticare?

Essa, ne son certo, pensa al misterioso dramma che si sarà svolto nel cerebro di quel suicida — uomo o donna che fosse — nell'ultima disperata ora della sua vita — alla spaventosa tempesta che deve avere sbattuto con grande violenza le sue terribili ondate entro quel povero cranio, che poi — per trovar posa — andò a stritolarsi sul lastrico della via, o fu spezzato dalla palla di una rivoltella.

E da quell'ultima ora angosciosa risalendo a quelle che l'avranno preceduta, essa si sarà chiesta a sè medesima qual è la malattia che travaglia questa nostra generazione così profondamente, da poter dare quella orribile statistica la quale constata spaventosamente come questa negra voragine del suicidio, inghiotta ogni anno nella sola Europa cinquantamila vittime umane

— in questa Europa ove pur sono più miti gli animi e più civili i costumi — ove il cielo e la terra danno tutto quanto può rallegrare, confortare, e rendere almeno tollerabile la esistenza — per cui nel corso di questo secolo, ancora lontano dalla sua fine, la cifra dei suicidii oltrepassa i quattro milioni e mezzo.

Quindi dal passato risospingendosi all' avvenire, essa in quell'eloquente monologo del suo silenzio, certo si sarà posta altresì a sè medesima l'arcano e infinito proplema dell'*E poi?*

E il pensiero che più le avrà martellato nel capo, sarà questo: Ha egli pensato, quel povero suicida, a ciò che lasciava dietro di sè?

E certo, sotto la impressione di quella domanda, — chiunque se la sia rivolta a sè stesso — se si sarà poi imbattuto in un grande dolore o in una grande miseria, avrà avuto più larga e più pronta la pietà del conforto o dell'aiuto — avrà sentito nell' anima come il bisogno di fare un'opera buona.

Ebbene. Paolo Ferrari ebbe molti di questi intimi colloqui con sè stesso — ed io lo so — io che ad ogni notizia di un doloroso suicidio, aveva la confidenza delle sue melanconiche e pietose fantasticaggini.

Una volta — dopo uno dei più clamorosi che aveva riempito di spavento e di compassione la città, e dopo averne parlato tra noi in una lunga passeggiata — mi disse: Ebbene, voglio fare un dramma sul *Suicidio*. Chi sa?... Potrà forse essere un'opera buona.

E il dramma fu scritto, e fu davvero, non solo una bella opera d'arte, ma una buona azione.

In esso il concetto artistico sgorga limpidissimo dal concetto morale.

Il *Suicidio* era stato posto in iscena parecchie volte prima che dal Ferrari — ma aveva sempre stornato la catastrofe del dramma. Il dramma svolgeva la serie di vicende per la quale un'ambizione delusa, una miseria desolata, un amore tradito, uno sconforto profondo, un disinganno mortale, o una sciagura insopportabile, erano stati sospinti, trascinati in quella catastrofe fatale.

L'arte per l'arte non chiedeva allora — nè chiederebbe ora di più.

Ferrari invece ebbe l'ardimento di cominciare di là dove gli altri finivano, facendo del suicidio il prologo del suo dramma.

Non si perdette a provare che le cause dalle quali l'uomo è spinto al suicidio sono sempre

inferiori alla sua disgraziata risoluzione — in conclusione, che il suicida ha torto di uccidersi.

Il suicida crede sempre di aver ragione — dimostrategli che ha torto — ed egli si stringerà nelle spalle e vi risponderà: — Già, perchè non siete nel caso mio.

Ferrari invece affrontò arditamente il problema del *poi* — e quindi non solo rifiutò di perdersi in questa inutile dimostrazione — ma fece di più, anzi fece l'opposto — accumulò attorno al suo protagonista tutte le ragioni più ragionevoli che possono, se non giustificarne, almeno spiegarne il suicidio.

Chi non ricorda la tremenda sintesi della propria situazione che fa Uberto Camporeggio, quando, troncando ad un tratto il beffardo motteggio, in cui sfogò sino a quel punto la profonda amarezza dell'animo suo, balza in piedi, pallido, fremebondo, terribile — e prorompe in queste parole:

" Riassumendo: Sono perduto come cittadino, come scienziato, come marito, come amante, come amico, come cassiere: Perchè?... perchè c'è nella società in cui vivo un maledetto pervertimento di cui io sono il discepolo e la vittima! Qual è?... perchè è questo pervertimento sociale che mi travolge?... per cui io non ho più nulla?... per cui il mio domani è l'ignoto, l'impotenza, il disonore? Per cui da chi potevo accettare soccorsi ho rifiuti?... e i due soli uomini che vorrebbero e potrebbero salvare la mia fa-

miglia, trovano un impedimento; e questo impedimento fatale sono io! Io che mi sento buono e mi trovo malvagio! perchè?... perchè?... Non lo so! Quello che so è che questo pervertimento, questa società io li potrei condannare almeno a un rimorso perpetuo, potrei infliggere loro un marchio di infamia!„

Ora, qual è lo spettatore il quale dopo questo riassunto, se si trovasse al posto d'Attilio, l'amico di Uberto, gli fermerebbe la mano che giocherella col grilletto della pistola? qual è lo spettatore che si assumerebbe la responsabilità di condannare quell'uomo alla vita... in quelle condizioni... — col deviare la bocca del *revolver* già appuntato sotto la gola? — Forse nessuno — anche senza essere quell'originale che, dopo aver assistito alla recita del *Suicidio*, scrisse a Ferrari: "Stupendo il tuo dramma — ma bada se un solo spostato, per colpa tua, al momento di fare un tonfo nel vuoto o nell'acqua, o di tirarsi un buon colpo al cervello, si arresta e dà addietro; non te lo perdono in eterno.„

Ferrari aveva bisogno che fosse così — aveva bisogno che dopo il primo atto il pubblico dicesse a sè stesso, in una intima confidenza col proprio criterio e con la propria coscienza: Eh! non c'è a dire. — Nel caso suo, non gli restava proprio altro da fare.

Vi furono dei critici ingenui, i quali si chiesero perchè Ferrari accumulasse tante cause al suicidio, mentre una sola di esse avrebbe bastato. — Critica miope se non comprende che la ragione artistica del dramma sta tutta in questo accumulamento. — Uno solo di quei motivi può essere bastante per indurre un uomo ad uccidersi — d'accordo! — ma non lo è per indurre il pubblico a dargli ragione. Per una, per due sole di queste cause, gli brontolerebbe un *è matto!* per tutto elogio funebre.

Ma pel cumulo di tutte, no. — È questo cumulo che lo impensierisce, che lo spaventa.

Quanto più il pubblico sarà convinto che non vi poteva essere forza d'animo o d'ingegno bastante a superare la lotta fiera, implacabile che da tutte le parti stringeva il protagonista, tanto maggiore sarà la vittoria che l'autore si ripromette di ottenere su questa convinzione.

E la ottiene completa sino dal secondo atto, perchè quello stesso pubblico che al chiudersi dell'atto precedente ha sentito in tutta la sua forza la ragione del suicidio d'Uberto, nel secondo — trasportato in quell'ambiente sereno, pieno di conforti domestici, di affetti famigliari in cui la buona Adele sta aspettando il marito,

per circondarlo, proteggerlo, salvarlo col suo dolce affetto, con la gioia dei suoi bambini — si unisce a lei nel grido disperato col quale quella povera madre accoglie la notizia del suicidio avvenuto — ultimo lampo della sua ragione: *E non ha pensato alle sue creaturine!*

Ma l'autore fa di più. Egli condanna il suicida ad essere spettatore delle conseguenze del suo delitto. Uberto non ha assistito alla disperazione inenarrabile, spaventosa della prima notizia, ma — salvato per un concorso di circostanze, combinate con molto ingegno, — reduce dopo venti anni dall'altro mondo, vede la famiglia precipitata nella miseria, nel disordine, minacciata dalla vergogna, forse dal disonore.

Nulla di quanto il suicida prevedeva si è avverato. La sua morte non ha migliorato, ma peggiorato le condizioni della sua famiglia — non ha salvato il suo nome — non ha lasciato alcun rimorso alla società, — la quale, a venti anni di distanza, gli rimprovera il suicidio come una colpa, e tanto più violentemente quanto più ne misura e ne calcola le conseguenze.

E queste conseguenze non sono soltanto la pazzia della moglie, e la miseria della famiglia

— ma vanno più in là, e puniscono il padre nell'avvenire dei figli suoi.

È quel Giorgio, è quella Clotilde — che al secondo atto folleggiavano infantilmente, e dormivano nella serenità inconscia della loro età, mentre il loro padre si uccideva a poca distanza, — sono i figli suoi che hanno ereditato dal padre la violenza della passione, l'impazienza dei godimenti, l'egoismo orgoglioso, lo scetticismo, il dubbio infinito, il disgusto di tutto, le inquietudini, le ansie malsane, la eccessiva suscettibilità, il falso ed esagerato criterio dell'onore... tutto ciò insomma che ha spinto il padre al suicidio, e che spinge fatalmente per la stessa via alla stessa meta, quei due infelicissimi giovani.

Ecco il dramma del terzo e del quarto atto, — il quale si completa con la coscienza del proprio dovere che la sventura ha sviluppato in Uberto, con la fede in esso, — fede che, dandogli uno scopo alla vita, gli dà il coraggio di vivere per espiare.

Ed ora che questa fede salvatrice gli ha risvegliato l'animo assopito, sentite cosa pensa del suicidio quello stesso uomo che nel primo atto vi correva incontro come ad un agognato riposo:

Reduce dall'America, è a Nizza. Si chiama il dottor Rebout, è in un crocchio in cui si discorre del suicidio e dei suicidi. — Lo interrogano del suo parere.

Egli risponde da prima con un epigramma: "Io penso che il suicidio è una valvola di sicurezza per la società." — "Perchè?" gli si chiede. — "Perchè libera la società da molti pazzi fisici che popolerebbero i manicomî, e da molti pazzi morali che popolerebbero le galere."

Ma poi il suo pensiero si accentua, e si svolge in tutta la sua interezza quando conclude che l'unico riparo al suicidio sta nel disprezzo:

"Che la società applichi questo disprezzo al suicidio: è un vescicante ben meritato — e gli farà bene. Una volta il disprezzo era nella legge che negava ai suicidi sepoltura nei cimiteri e li seppelliva con le bestie! — coi cavalli, coi cani arrabbiati! Ma allora la gente credeva a qualche cosa! Ed è provato che molti disperati si fermavano all'idea che le loro ossa non riposerebbero all'ombra onorata di una croce."

Ci vuol coraggio a dire questo in un'epoca come la nostra, in cui il materialismo è di moda, e in cui sono tanti quelli che sarebbero pronti ad esclamare col forestiero della commedia: *Ma io non sento di avere un'anima* — anche a costo di buscarsi la stessa risposta: *Allora cammini a quattro zampe;* — in cui sono tanti quelli che

dopo averlo detto per *posa*, lo metterebbero in pratica per abitudine.

Rallegriamoci che il pubblico ha sempre battutto le mani ad Uberto nel quarto atto — rallegriamocene, perchè è perfettamente vero ciò che Ferrari mise in bocca al suo protagonista:

" Una società che toglie al carattere il vecchio fondamento perchè è screpolato, e non si affretta di sostituirgliene un altro, saldo e robusto: che dice allegramente: Morire, dormire e nulla più! che diritto ha di discutere i suicidî? È esso, Amleto materialista, che si suicida! I figli di questo Amleto seguono l'esempio del babbo... l'hanno nel sangue.... „

Ed è qui che avviene una delle più robuste scene del dramma e delle più meditate — quella in cui Uberto racconta la propria storia — in cui il suicida quasi risuscitato affronta il giudizio dei posteri — mentre la figlia ch'egli non conosce, che non lo conosce, assiste alla sua confusione e al giudizio di riprovazione che lo colpisce.

E da questo punto il dramma psicologico procede, serrato e sicuro, alla sua logica soluzione che risponde alla elevatezza del concetto.

Giorgio, il figlio d'Uberto il suicida, Giorgio che ha ereditato dal padre la malattia dell'anima, è come il padre condotto a cercare nella morte

il sonno e il riposo. — Egli ha il suicidio infitto nella mente e nel cuore — e suo padre glielo indovina, e, senza ancora essersi rivelato a lui, vuole guarirlo della sua malattia — e gli si accosta, e lo accarezza, e quasi ne raccoglie sul seno il povero capo convulso — e le sue parole, prive di ogni enfasi di rettorica, sono semplici ma efficaci come sono sempre le parole di quel grande oratore ch'è il senso comune. — Eccole:

..... " Te ne guarirò io — mio povero figliuolo. In questo delirio tutto è egoismo, è vanità di fantasia ammalata! Castigare il mondo? condannarlo al rimorso? infamare i pregiudizî? Eh! via! Al primo momento, un articoletto di giornale, esclamazioni sentimentali de' tuoi conoscenti, il panegirico delle tue virtù. — Eppoi? — Dimenticanza. — Il resto della gente? — Ma nessuno s'è accorto di te! I pregiudizî continuano a dettar legge: tutt'al più trovano che avevano ragione loro. Uno dirà: quando dicevamo che era un originale, avevamo ben ragione! E il padre della tua promessa: Vedi, figlia mia, se ho avuto ragione? E qualcun altro: Almeno adesso i suoi pregiudizî non impediranno a suo cugino di soccorrere la madre. — Ah! in questo avete ragione! — Il mondo ha sempre ragione — e se non l'ha se la piglia. E il tempo passa e trasforma tutto! E guarda! se tuo padre potesse tornare indietro? Che sardonica trasformazione! „

E qui descrive tutto ciò che in bene e in male egli credeva di lasciare dietro di sè nel dì in cui si uccise — e le delusioni che lo attendevano alla propria resurrezione.

Giorgio indovina, presente, sente, comprende — quel forestiero è suo padre — suo padre risuscitato dalla espiazione — che gli fece e gli fa della vita un dovere — suo padre che dall'adempimento di questo dovere trae la forza che occorre per compierlo — e Giorgio è salvo.

Non è vero che in tutto questo svolgimento di idee e di esempi vi è qualche cosa di più che una bella opera d'arte? Vi è una buona azione.

Nè meno robusto ed elevato è il concetto fondamentale dell'altro lavoro che ho dianzi citato — del *Duello* — che precedette il *Suicidio* di sette anni — perchè fu la 22.ª commedia del teatro di Ferrari, scritta e rappresentata nel 68 — mentre il *Suicidio*, che ne è la 32.ª, non lo fu che nel 75.

Anche nel *Duello*, eguale cura attenta, coscienziosa nell'autore di coordinare al concetto morale e sociale del lavoro il suo svolgimento artistico — in modo che tutti gli accessori contribuiscano allo sviluppo di quel concetto.

Insisto nel mettere in rilievo questa caratteristica alta ed insigne dei lavori di Ferrari, perchè a questa egli teneva moltissimo — di questa egli era orgoglioso — e questa difendeva ad oltranza — ed egli, a cui la critica anche più acerba di rado turbava la serena calma del-

l'animo, quando vedeva o negato, o frainteso, o svisato, o calunniato in un suo lavoro il concetto a cui si era inspirato, si sdegnava, si irritava, e si batteva accanitamente per difendere nell'opera sua il concetto su cui l'aveva edificato.

Ciò è appunto accaduto a proposito del *Duello*.

Esso fu rappresentato per la prima volta a Firenze, quando vi ferveva — molto giovane, e quindi un po' rumorosa e affaccendata — la vita letteraria, artistica e politica della capitale d'Italia.

Il *Duello* ebbe dal pubblico del Niccolini accoglienze entusiastiche. Ma la critica fu aspra, dura, ingiusta.

Invece di giudicare nel suo insieme il dramma psicologico e morale che era l'anima, il cervello di questo lavoro — che lo faceva palpitare, vivere, pensare, convincere, commuovere l'un dopo l'altro i principali pubblici d'Italia — non si occupò che degli accessorî.

I soliti miopi della critica, a forza di guardare da vicino il gran quadro, sfiorandolo con la punta del loro naso, si accorsero di qualche rammenda nella tela, di qualche ombreggiatura tirata giù in fretta, di qualche linea del disegno un po' sforzata, e diedero fiato alle trombe per

celebrare con grande chiasso il trionfo di questa loro scoperta.

D'altronde ormai Ferrari era arrivato a quel tal grado di celebrità in cui bisogna pure in qualche modo scontarla. La critica d'ordinario applica volentieri quella sapienza degli Ateniesi che diede l'ostracismo ad Aristide.

Si era già cominciato verso Ferrari quel sistema che si continuò ad ogni sua nuova produzione, sino al *Fulvio Testi*, di chiamarlo sempre l'autore del *Goldoni* — per rinfacciargli il suo primo trionfo, e scemare col raffronto, tacitamente insidioso, il merito e il successo del nuovo lavoro — di seguitare a riconoscere e a proclamare il *potente ingegno* dell'autore, per poi dichiarare più impunemente ad ogni nuova commedia che quello era proprio un suo nuovo errore. Ferrari ne era seccato — la duplice ipocrisia critica gli dava ai nervi.

"Dal *Goldoni* in poi (scrisse il Ferrari in una lettera che diresse al Mamiani, appunto per lagnarsi, confutandola, di una assai severa recensione sul *Duello* comparsa allora nella *Nuova Antologia,* scritta da un critico allora giovane[1],

[1] Augusto Franchetti — allora, come adesso, critico d'arte della *Nuova Antologia.*

ora insigne, allora acerbo censore di Paolo Ferrari, ora presidente in una illustre città del Comitato che celebrò di recente le onoranze alla di lui memoria). Dal *Goldoni* in poi io non ho più fatto che errori di potente ingegno. Vecchio sistema — concludeva — questo di schiacciare uno scrittore sotto l'enfatica ammirazione del suo primo lavoro. Quel povero Ponsard — proseguiva — non si potè mai più rialzare di sotto al peso della sua *Lucrezia*. Dumas, figlio, lotta come un titano per sottrarsi all'antonomasia di autore del *Demi-Monde*. „ (Vedi la nota H).

Fu in quella occasione che in un'altra lettera a Ferdinando Martini, — altro sfogo dell'animo irritato contro altre critiche acerbe e maligne mosse allo stesso lavoro — gli raccontò come tra i giornali più aspri all'attacco, ve ne fosse uno il cui direttore gli aveva fatto proprio per quel lavoro grandissimi elogi, ed un altro il cui critico d'arte si era mostrato con lui dei più caldi nell'ammirazione.

Chieste spiegazioni della contraddizione, ne ebbe queste risposte: dal direttore — che egli lasciava al suo critico piena libertà di giudizio — dal critico — che il suo direttore, viceversa, non permetteva si lodasse nel proprio giornale

un lavoro che a lui non piaceva. Quindi per dir male, concludeva Ferrari, libertà piena — per dir bene dittatura direttoriale.

Ferdinando Martini sostenne allora valorosamente, da par suo, la polemica, difendendo con quel brio, e quella forza di logica che lo distinguono, il nuovo lavoro dalle critiche di quei giornali. E Ferrari gli scrisse una lunga lettera in cui diceva di non trovare modo migliore per mostrargli come egli " si meritasse (son sue parole) lo zelo amichevole del letterato, e la gentile sollecitudine dell'amico, che quello di rendergli esatto e minuto conto del proprio lavoro con le parole che si trovano scritte nel lavoro stesso, perchè esse facciano fede che le proprie spiegazioni e dilucidazioni sono tratte dalla essenza e sostanza dell'opera — e provino come fossero idee seriamente premeditate che produssero il lavoro, non il lavoro che gli abbia suggerito postumi commenti e artificiose spiegazioni. „

La lettera comincia dall' esporre il concetto dell'autore sopra il *Duello.*

E qui permettetemi di lasciar parlare Ferrari — nella intima e cordiale espansione dell'anima sua nell'anima dell'amico:

" Qual è il mio concetto sopra il *Duello?*

Il duello è una delle sapienze provvide della società, le quali governano i pregiudizî improvvidi delle nostre passioni „ *(Atto primo, scena prima).*

La cagione adunque del duello in che risiede?

Nelle *nostre passioni.* Quando avrete soppresse le passioni, sopprimerete l'ira e il relativo sfogo della *vendetta.* — Ma le *passioni* non si sopprimono; dunque finchè l'uomo sarà l'uomo, fra le sue passioni ci sarà l'ira e il bisogno della vendetta. — *Governare* le passioni è tutto quello che la sapienza della società, dopo settanta secoli d'esperienza, ha saputo fare. Chi si formalizza delle *passioni umane* e de' loro *effetti* ragiona come il capitano Denordi; ma gli si risponde coll'Amari:

" Siamo *uomini* e non bisogna fare come quelle mamme che si disperano perchè i loro *ragazzi* hanno l'impertinenza di fare delle *ragazzate.* Le più violente passioni sono in giuoco; rassegnati a vederle scambiarsi dei pettegolezzi: le hai ben vedute *scambiarsi la mitraglia e le bajonettate!* „ *(Atto terzo, scena terza).*

Non volendo teorizzare sopra il duello, condussi gli episodî del dramma in modo che servissero col sistema della esemplificazione ad esporre al pubblico la mia teoria sopra i *pregiudizî volgari* e i *pregiudizî umani* e sopra le contraddizioni inevitabili fra la *Logica assoluta* e la *Logica pratica,* fra la *Verità* e la *Giustizia,* leggi tutte divine, e la *Morale,* interpretazione sempre *umana.* " Fra il buio di una camera che i nostri *lumi* dissipano, e il buio della vasta campagna, ove i *lumi* non fan luce e sono spenti dal vento, non c'è altro a fare che andare incontro all'aurora „ *(Atto terzo, scena prima).*

Il *duello* appartiene al buio della vasta campagna: andare incontro al sole, ecco tutto quello che si può fare; e che io mi vanto di aver fatto colla mia commedia.

Del resto bisogna essere *utopisti* come la Contessa Monteferro per irritarsi delle contraddizioni fra la Verità e la Giustizia da un lato e la Morale dall'altro. Non è questa contraddizione l'essenza della società? Non conosco un novatore più radicale di Cristo: non conosco una contraddizione più flagrante di quella legge del Diritto Romano che consacrava la *schiavitù*, chiamandola una condizione dell'uomo *stabilita dal gius delle genti, benchè contraria al gius naturale.* — Il radicale utopista Cristo, trovatosi di fronte a questa scellerata definizione che governava tutto il mondo civile, che cosa disse? — disse agli schiavi: amate e rispettate i vostri padroni: e ai padroni: amate e trattate bene i vostri schiavi. — Se qualcuno di questi miei critici fosse stato l'appendicista di un fariseo giornale di Gerusalemme, chi sa che roba da chiodi avrebbe detto contro quel poeta comico del Nazzareno che reputava un'idea da matti il predicare allora, subito, di primo acchito, l'abolizione della schiavitù.

Io, senz'essere figliuolo dello Spirito Santo, sono stato d'avviso che un'altra idea da matti sarebbe predicare l'*abolizione* del duello. — Perchè? Perchè non posso abolire le *passioni* che creano lo spirito di vendetta, e non possono dare una soddisfazione a questo spirito che in tre modi: chiamando l'offensore davanti al tribunale, nel qual caso mi fischiano e mi danno del vile: facendo a pugni e coltellate con lui nel momento dell'offesa, nel qual caso io vado incontro al delitto, alla condanna, al disonore per me e per la mia famiglia: oppure lasciando che quattro amici, galantuomini, spassionati, s'interpongano e stabiliscano il modo di soddisfare al mio onore, 24 o 48 ore dopo, colla loro presenza e vigilanza, a sangue già mezzo sbollito, ecc. — Nel qual caso io torno, — ferito o feritore non monta, — fra la gente che si rispetta e si stima.

Che così vada è un fatto: resta a sapersi se un tal fatto sia un pregiudizio *volgare* od *umano.*

Ebbene: talvolta è *volgare* — e allora si calpesta; perciò ho fatto che Amari rifiuti la sfida di Sirchi; ma talvolta è *umano;* e allora bisogna *subirlo;* perciò ho fatto che Amari accetti quella di Serravezza. — E vuoi la prova ch' io sono nel vero? — Quando Amari rifiuta un colpo di spada a un birbante, il pubblico applaude; quando è pronto a battersi con un onest'uomo e un amico, il pubblico stesso applaude daccapo e più forte.

Nè mi stiano a dire che in quel momento il pubblico si mostra imbecille ed assurdo. Il pubblico in quel momento mostra di capire ciò che non capiscono gli appendicisti. — Il pubblico applaude, sai tu che cosa? Quella tale sapienza provvida della società che governa i pregiudizî. — Questa sapienza che, rinunziando a sopprimere la vendetta, ha trovato modo di governarla, nobilitandola, spogliandola più che poteva della sua brutalità e facendone qualcosa di ragionevole e di generoso. Infatti nel duello l'uomo non *si vendica di un insulto offendendo l' insultatore, ma vendica la propria dignità, esponendo per essa la vita.* Amari rifiutando la sfida di Sirchi ha rifiutato di *vendicarsi:* accettando quella di Serravezza *vendica la sua onorabilità,* esponendo la vita per la sua fede d'uomo e di cittadino. Quest' è il *duello* inevitabile *per ora:* quest' è il *duello* che è una *provvida* sapienza della società. E tant' è vero che la società ha col *duello* governata la vendetta facendone quel nobile sentimento, il quale afferma, che colui che si batte ripara al suo onore così se ferisce come se è ferito.

Da questo punto di vista legga chi vuole il mio lavoro e pago mille lire ogni *parola* che non risponda a questo concetto.

Con questo concetto ben chiaro in mente immaginai il mio dramma.

Io dissi: il mio dramma deve dunque riassumere le tre ipotesi: il dibattimento, la rissa, e il duello. Per non fare un romanzo farò del dibattimento e della rissa l'antefatto; la commedia

sarà intrecciata delle circostanze del duello. Così farò una commedia di classicissima forma per unità di azione, di luogo e di tempo. L'unità del tempo è proprio Gravinesca; comincia l'azione la mattina di un giorno, e finisce alla mattina del successivo. Quanto all'unità del luogo ho dovuto concedermi, sull'esempio di tutti i *classici,* qualche sforzatura: le sforzature sono due: che nella sala dell'albergo avvengano le scene tra la Contessa, Emilia ed Amari — ho giustificata questa sforzatura: la Contessa non poteva ammettere Amari nelle sue camere *(atto primo, scena sesta),* nè poteva essa entrare in quelle di lui *(atto quarto, scena quinta in principio).*

Dunque la commedia s'intreccerà delle *circostanze* di un *duello.* — Quali sono? — Prima il mondo, la gente, la società che se ne immischiano; ossia l'*ambiente* in cui e per cui ha luogo una sfida: primo e secondo atto sono destinati a portare il pubblico in questo ambiente, a fargliene respirar bene l'atmosfera, a *immedesimarlo* quasi con quel pubblico finto ch'io metto in scena. — Secondo: i rancori, le opinioni, la donna *(atto primo e secondo ancora).* — Terzo: le provocazioni, gli amici, i padrini, la sfida *(atto terzo).* — Quarto: la notte che precede lo scontro; notte terribile, piena di dramma intimo *(atto quarto).* — Quinto lo scontro, le notizie esagerate, contradditorie che precorrono il vero, la catastrofe *(atto quinto).* „

E conclude:

" Tu vedi che questa strana simmetria e regolarità di disegno non può essere l'effetto del caso.

A consigliarmi questa simmetria di disegno contribuì poi la considerazione dell'altro riguardo che deve imporsi un autore: voglio dire quello di dipingere i costumi del suo tempo, i racconti dell'antefatto negli atti primo e secondo, gli episodi narrati da Emilia a Denordi nel terzo, eppoi il *mondo* che si aggira intorno e in mezzo

alla favola m' offersero l' opportunità di cotale pittura. „

E la lettera prosegue rendendo conto degli artifici ai quali — da autore, il quale ha molto ascoltato il pubblico che ascolta — egli attribuisce alcuni effetti del suo lavoro, — rendendo conto dei caratteri e dei contrasti fra quelli dei principali personaggi che cercò in essi di estrinsecare — e risponde, numerandole, alle principali critiche.

E a chi gli fa dell'antefatto un'accusa scolastica, dopo aver citato l'autorità di Aristofane, Terenzio, Molière, Goldoni, e l'*Edipo* di Sofocle, risponde vittoriosamente:

" All' arte che raggiunge il suo duplice scopo di dilettare e di istruire non chiedo conto dei precetti che ha rispettati o violati.

" Mi limito a chiedere: ho io *ammaestrato o dilettato?* Mi dicano di no, non replico; è una quistione di *gusto* o di *fatto*. Ma se mi dicono di sì, non mi stiano a chieder conto dei precetti: questi sono fatti per lo scopo, e non dev'essere lo scopo subordinato ai precetti. „

E non è l'orgoglio tronfio e borioso che parla in lui, è la convinzione, è la coscienza — tanto è vero che riconosce come in alcuni punti la sua tavolozza non abbia saputo dare evidenza al disegno — e, dopo aver dichiarato che rispondere ad una critica non vuol dire respingerla,

ci tiene a provare che molte delle mossegli censure se le era fatte da sè anticipatamente e che "per quanto (sono sue parole) era delle sue forze ha procurato di attenuare, di giustificare, di correggere.„ (Vedi la nota I).

Del resto questa difesa coraggiosa e intelligente di alcuni fra i pregiudizi umani — dei grandi — questo mostrarne la prudenza, la previdenza, la umanità — questo vedere in essi una valvola di sicurezza contro la pressione atmosferica delle teorie astratte, assolute — che farebbero scoppiare la caldaia della vita sociale dieci volte in un giorno — era un concetto dominante in Ferrari.

Quante volte quando se ne discorreva assieme — se io mi rivoltava talvolta contro un qualche pregiudizio — non mi ha egli detto: Hai ragione — ma tieni conto anche a questo pregiudizio del molto male che risparmia, e perdonagli quel po' di urto nervoso che oggi provoca in te — oppure: Hai un bel dire ma in un' epoca come la nostra in cui si son distrutte... tante cose, — se si distruggessero e se si sradicassero anche tutti i pregiudizi... sarebbe un grosso guaio per l'umanità.

E difatti non è nel solo *Duello* che egli abbia

sostenuto questa sua tesi — l'ha sostenuta in *Cause ed effetti,* nel *Ridicolo,* in *Due Dame.* — Nelle prime due difende il pregiudizio contrario ai matrimonî impari dei coniugi per la età o la condizione sociale — in *Due Dame* il pregiudizio che, dubitando, discute, e spesso nega la riabilitazione della donna traviata o perduta.

La Marchesa Rosalia, — la protagonista del dramma, essa " che con forza eroica di sentimento, alla stessa scuola del male, dove si trovò gettata sin da bambina, seppe invece indovinare e volere il bene — essa che seppe sbarazzarsi da ogni cosa immonda, e fermare intorno a sè tutto un sorriso di virtù e di innocenza — essa che si ha creato la propria immensa riabilitazione nell'ambiente soave della famiglia, nella tenerezza, nella reverenza dei figli suoi, — essa ha tanta forza di coscienza da difendere il mondo, quel mondo inesorabile che non vuole di lei perchè l'ha gettata in quel terribile infortunio morale, ch'egli stesso ha creato; e lo ha creato perchè ne ha bisogno, e ne ha bisogno perch'egli si è creato anche dei vizî che potrebbero di ventare dei delitti. „ Ed è essa — essa, vittima di questo pregiudizio,

che ha il coraggio di dire in un momento supremo che "sta col mondo perchè in diecimila casi vi è appena una fortunata eccezione, e la legge non si fa per la eccezione, si fa pei diecimila casi. „ (Vedi la nota K).

Ed è a questo autore, — a questo autore che, partendo sempre da un concetto elevato, ad esso informava, coordinava ogni particolare dell' azione e del dialogo — ed è a questo autore che un critico... affrettato e schernitore — assistendo col sigaro in bocca e il cappello in testa allo sfilare imponente del corteggio funebre di Paolo Ferrari, tra un compianto che si può dire nazionale — osò, con meravigliosa disinvoltura, di appioppare il nome e l'accusa di *improvvisatore della scena.*

Oh! gli improvvisatori della critica!

So bene che la nuova scuola non si occupa più per fare un dramma di queste bazzecole che sono il concetto e la logica dello sviluppo — il punto da cui si intende partire — la conclusione a cui si vuol arrivare. Per essa sono intoppi, ostacoli, ciarpami da rigattiere. Per essa il soggetto non è mai la spina dorsale del dramma — gliene basta uno *scampolo* — tanto che gli serva da canovaccio al ricamo — e su quello

scampolo, più o meno informe, trapunge ora — raramente — in seta finissima, il più delle volte in lana ordinaria dai colori smaglianti, delle figure senza contorni nè proporzioni, degli sgorbi fantastici, dei *pupazzetti,* come li chiamano adesso, e delle macchiette senza disegno, senza insieme, figura per figura, quadretto per quadretto — poi stacca dal telaio il canovaccio — lo battezza con un titolo da *réclame* — e lo mette in circolazione.

So bene che questo mondo moderno di critici di occasione, di mestiere, che nulla hanno a che fare con la critica — culto severo di cui sopravvivono ancora pochi sacerdoti e che ha rari i devoti — questo mondo a sè, scomposto, confuso, formato di molecole eterogenee, di elementi che si paralizzano — questo piccolo mondo che pare la casa delle formiche, per la quantità diversa dei materiali con cui è formato — materiali raccolti con industre pazienza per tutto l'anno — che pare un alveare pel ronzio perpetuo e molesto, e pel pericolo di avvicinarvisi troppo — questo mondo, concorde solo nel non trovarsi d'accordo, è attraversato periodicamente da certe correnti che trascinano irresistibilmente con sè tutte le formiche del formicaio, tutte le

vespe, e i vesponi dell'alveare — tutti gli apostoli — alcuni riluttanti — i più inconsci e felici — del comodo ed apata *andare a seconda* — correnti che si formano, come i torrenti, da un primo filo d'acqua ingrossato dalle pioggie e dalla pendenza — filo d'acqua, che il più delle volte è una frase fatta, messa in circolazione da una di quelle persone alle quali si teme di fare un affronto esaminando contro la luce il biglietto *da mille*, che presentano al cambio o gli spiccioli con cui pagano lo scottò al trattore.

E so bene che da qualche anno in qua la corrente che domina, la tesi dei critici è l'orrore, l'abborrimento della commedia a tesi.

È una specie di *panico* da cui sono côlti — e che cercano di comunicare al rispettabile pubblico.

E si capisce. Una commedia che li costringa a pensarci su quando è finita... ciò sconvolge tutte le loro abitudini — criticarla, sentenziarne... in fretta e in furia, scrivendone in piedi sul pancone della tipografia, misurando le linee e contando i minuti — sta bene — è il loro cómpito... — ma pensarci su... oh! questo poi lo oltrepassa — e di molto.

Il nome esecrato di commedia *a tesi* lo si applica ormai ad ogni commedia che si proponga, col riso o col pianto, di imprimere nelle menti e nel cuore dello spettatore una qualche verità morale e sociale. Basta il sospetto che una commedia si prenda questa libertà perchè certi critici moderni insorgano e gridino: *Dálli alla tesi.* — È il *dálli all'untore* della peste di Milano.

Con questo spauracchio hanno contrastato e contristato a Ferrari molti successi — con esso cercano ora di diminuirne le glorie.

Ma la verità vera, che tutti i pubblici sentono, è questa! — che se si trova un lavoro d'arte che, dopo averci divertito o commosso dalla scena, ci costringa all'indomani, nostro malgrado, a ripensare alle vicende di fatti, all'urto di passioni che la sera prima l'autore ci ha svolto davanti — e a discutere con noi stessi un quesito, un dubbio, un pensiero che ci troviamo, nato e cresciuto nel cervello dal germe, dal lievito artistico che quel lavoro vi ha la sera prima deposto... — bisogna fargli di cappello — è arte vera, seria, feconda — assai più arte di quell'*arte per l'arte* che i critici dell'*anti-tesi* proclamano come la sola, la vera, la modernissima.

E il pubblico italiano — che oggi misura tutta la immensità della perdita fatta, con la scomparsa dell'autore che gli diede tante emozioni, che lo fece piangere di profonda commozione o ridere di serena e gentile allegria — il pubblico italiano — che oggi si chiede con terrore se sia proprio vero che nella bara di Paolo Ferrari siasi inchiodato anche il cadavere dell'arte italiana — e il che non è, non deve essere, non dobbiamo volere che sia — il pubblico italiano sente nel suo gran cuore, pieno di cari ricordi, che l'arte di Paolo Ferrari fu arte vera, seria, nobile, feconda.

III.

Ma perdonate! — Vi ho promesso di farvi conoscere Ferrari, da vicino, nella intimità della vita di tutti i giorni.... Procurerò di tener la promessa.

Ho già detto che una delle sue doti caratteristiche fu la modestia — aggiungo che fu un uomo semplice — semplice nelle abitudini della vita casalinga, come in quelle della vita di letterato, di autore, di insegnante. Sempre affabilissimo, gioviale, punto artificiale, punto artefatto. Si può dire di lui che tenne sempre la celebrità, la toga, la commenda, riposte a casa tra il pepe e la canfora, come la pelliccia in estate.

Nella vita di letterato e di artista ebbe un grande merito. Non sentì la invidia d'arte. L'amore pel pubblico, l'amore del pubblico rendono facilmente gelosi, ombrosi, sospettosi, coloro che furono inebbriati dalle sue carezze ardenti, dai suoi baci infuocati. — Temono sempre che esso

prodighi ad altri — togliendolo a loro — quell'amore di cui sono sempre sitibondi, come il giorno in cui fu loro per la prima volta accordato — in ognuno a cui esso concede un primo sorriso, vedono un temibile e spesso un già preferito rivale.

Ferrari queste gelosie, queste ombrosità, questi sospetti non li sentiva. — Nè vale il dire che da questo difetto, da questo peccato lo salvava la sua posizione eminente nell'arte. — Vi sono degli artisti anche sommi, che invidiano egualmente, pel gusto d'invidiare... non fosse altro invidiano ai minori di non aver ancora da invidiare più di essi o quanto essi.

Torelli, Marenco, Castelnuovo, Martini, Cavallotti, Giacosa, Costetti, — i suoi più fortunati competitori davanti alla ribalta, furono tutti suoi amici e fu di tutti amico non di parata, ma di lotta — amico schietto, pronto a tutte le devozioni, senza vanterie nè ostentazioni.

Amò i giovani, e seppe amarli ed incoraggiarli senza aver l'aria di proteggerli — ebbe il talento e l'affetto di farsi giovane con essi, per essi, com'essi.

Cito un esempio. — Giacosa, appena ventenne, timido, quasi ignoto, desiderando di aprirsi una

via alla notorietà, al palcoscenico, si diresse a Ferrari ch' egli conosceva solo di fama, con una lettera in versi, chiedendogli patrocinio e consiglio. — Ferrari gli rispose subito con una lettera pure in versi proferendosi a lui senza riserve, incoraggiandolo, lodando la sua *Partita a scacchi*, che era stata allora allora pubblicata nella *Nuova Antologia*, — e forse quella lettera non fu solo un fausto augurio alla carriera di quell'egregio scrittore — ma altresì un nobile ed efficace eccitamento — perchè con la sua schietta effusione toglieva di mezzo ogni distanza fra l'autore celebre e l'esordiente.

Con quel primo scambio di lettere la intimità era stabilita. Quando Giacosa tornò a Milano per porre in iscena la sua prima e la sua seconda commedia — trovò in Ferrari un amico che gli fu largo di consigli nel cimento difficile, di conforto nella duplice caduta — consigli e conforti schietti, cordiali, dati ed accolti con fraterna intimità.

Pochi anni dopo Giacosa tornò a Milano con un nuovo lavoro, da cui sperava la riabilitazione di quelle prime sconfitte: *Il marito amante della moglie* — una commedia incipriata, fine, elegante — che richiedeva una interpretazione de-

licata, a sfumature, accurata come una miniatura, la quale, senza cadere nello *svenevole*, nel *manierato,* desse risalto al genere specialissimo di quel geniale quadretto di Watteau — una interpretazione anch'essa incipriata, profumata che spargesse nell'ambiente del pubblico cipria e profumi — e avvezzasse gli spettatori a respirare quell'aria, tutta pregna di madrigali.

Giacosa portò il manoscritto a Ferrari. Tu solo — gli disse — puoi metterlo in iscena. Io sento che non può riescire se tu non gli presti questa parte di collaborazione — in questo caso più vitale che mai.

E Ferrari aderì, e vi consacrò tutto sè stesso, tutto il suo tempo, come per un' opera propria — col cuore di un amico, di un artista — e riescì ad ottenere dalla Compagnia Pietriboni tutte quelle sfumature, tutte quelle finezze, tutte quelle delicatezze di interpretazione ch'erano necessarie per trasportare il pubblico nell'ambiente che l'autore volle creare — e il successo fu pieno, trionfale.

Il Giacosa stesso lo ricordò con calde parole di riconoscenza nel banchetto con cui si festeggiò a Milano il trionfo del *Fulvio Testi* — intrecciando egli pure il suo ramo d' alloro alla

corona del venerato maestro — corona che così presto la morte doveva rendere immortale.

E ciò che fece per Giacosa il Ferrari lo ripetè per qualunque giovane che a lui ricorresse, chiedendogli eguale assistenza.

E a lui, ricorrevano tutti, i novizî come gli esperti — perchè tutti sapevano che il talento di mettere in iscena era una specialità di Ferrari. I comici infatti — così difficili, così restii, così scontrosi nell'accettare i consigli degli autori — furono concordi nel riconoscere in lui questa autorità, tanto da arrivare persino ad invocarla.

Essi sapevano che Ferrari li formava, li trasformava, li plasmava a modo suo, dando la intonazione e il colore a tutti i discorsi, il movimento a tutte le azioni.

Il comico più ribelle diventava docile con lui. Rare volte trovò resistenze, ma se qualcuna ne incontrò sul principio della sua carriera, le vinse come Verdi nei primi suoi passi vinse, alle contrastate e difficili prove del *Nabucco*, le resistenze ironiche e sgarbate di un certo suonatore di tromba che diceva ineseguibile un passo indicato dalla musica. Verdi balzò in orchestra — prese la tromba rivoltosa di mano al suonatore — eseguì lui il passo in quistione — poi, di-

retto al professore che continuava a brontolare, gli disse: *brontola, ma suona.* — Fu quella lezione che gli ammansò d'un colpo tutte le orchestre le più insurrezionabili e petroliere. — Dopo qualche lezione di questo genere, i comici fecero con Ferrari come quel suonatore: *Brontolarono — ma suonarono.* — Ho veduto io qualche attore e qualche attrice di grido andare a casa dal Ferrari, a farsi *passare la parte.* — Vi è qualche attore, che in alcune parti delle commedie di Ferrari, da 20, 30 anni in qua, parla, si muove, gestisce che ti sembra Ferrari in persona. — Nelle prove Ferrari faceva la parte di tutti — sveniva con la *prima donna,* sospirava coll'*amoroso*, faceva d'occhietto al pubblico col *brillante*, fremeva col *generico primario,* voltava gli occhi al cielo col povero Ceresa, sbatteva la *gelatina* con Cesare Rossi — correggendo questo e quello, ora con una celia, ora con un motteggio, ora con una parola seria e autorevole — combinando, disponendo i gruppi nelle scene d'assieme — facendoli muovere, mutarsi, trasformarsi — — non trascurando nessun accessorio, indovinando, creando gli effetti d'interpretazione. — Ecco perchè tante volte è accaduto che in un nuovo lavoro di Ferrari una compagnia comica

sia parsa tutta diversa da quella che era sembrata pel lungo corso della stagione. Perchè Ferrari non sapeva soltanto insegnare, sapeva recitare.

Nella sua giovinezza fu un distinto filodrammatico. Nelle prime sue commedie, scritte a Massa, in dialetto Massese, per dilettanti, recitò egli stesso e con grande plauso.

A Venezia, alla quarta rappresentazione del *Goldoni*, ad un tratto il Piccinini, che sosteneva la parte di Zigo *si sente male*, e protesta che non può proseguire, Ferrari ch'era presente, indossa il *domino*, si mette la maschera dell'attore — e recita per lui la bellissima scena del secondo atto, che ottiene maggior successo del solito.

Tanto maggiore che Piccinini, come Madama Medebac, *si sente* subito *meglio*, e riprende con quattro delle sue energiche... interiezioni toscane la parte dell'atto quarto — e il pubblico veneziano trova con sorpresa che la statura di Zigo ha subito delle strane variazioni durante la recita * — ma che nel secondo atto, sebbene più basso, recitava con più *verve*, con più calore.

* Il Piccinini era ed è d'alta statura.

Questa strana docilità dei comici ai suoi consigli durò inalterata, ossequente — sino a tanto ch'egli la richiese e la impose in nome di una specie di *diritto divino* d'autore.

Il giorno in cui cambiò questo *diritto divino* in un *diritto contrattuale*, col relativo riscontro di un dovere, trovò che i suonatori di tromba brontolavano di più e stonavano a modo loro. — E non fu quella la fase più lieta della sua vita. — Tutt'altro! (Vedi la nota L).

Fu detto da qualcuno che per conoscere bene un autore bisogna sorprenderlo nel suo studio mentre sta componendo, appiattarsi dietro una tenda, un paravento — e vederlo in azione — nel muto suo colloquio con la fantasia — colloquio in cui i sorrisi di compiacenza si alternano così di frequente coi taciti rabuffi, coi bronci improvvisi, con le alzate di spalle impazienti.

Ecco... l'uscio è socchiuso; l'autore è tutto assorto nel lavoro. — Non ci scorge — entriamo.

Ferrari è seduto ad un tavolo di legno greggio coperto di tela incerata — ampio, tutto ingombro di libri.

Sta sottopponendo i suoi mustacchi ad una tor-

tura — se li tira — se li attortiglia — se li mastica — se li liscia — per tornare a tirarli, ad attortigliarli, a masticarli.

Questo esercizio irrequieto e automatico vi rivela che sta tessendo la tela di un nuovo lavoro. — E difatti la prima pagina del grosso fascicolo di carta bianca, levigata e bellissima, su cui usa scrivere — e senza di cui non si accinge mai a nessun lavoro — è tutta piena di cancellature, di righe sovrapposte l'una all'altra — segno evidente di un lavoro assai tormentoso — che tale è per lui il preparare la tela, il combinare lo scheletro di una nuova commedia.

Questa preoccupazione lo rendeva nervoso; inquieto per alcuni giorni — durante i quali perdeva persino la sua abitudine di barzellettare cogli amici, alternando motti di spirito, con facezie un po' grassottelle, ed aneddoti un po' boccacievoli.

Post equitem sedet atra cura — ha detto il poeta. — E difatti Ferrari questa preoccupazione sua, incresciosa e insistente, della *tela*, la portava attorno con sè dovunque, — la andava ruminando per la via — se la conduceva seco, persino sulla cattedra — così che i suoi scolari quando lo vedevano, contro il suo solito, acci-

gliato e scuro, si dicevano l'un l'altro, ammiccando degli occhi: *Il Professore compone.*

Questo stato di gestazione durava una settimana, due al più. — In quei giorni invecchiava di 10 anni. — Il primo giorno in cui lo si vedeva alacre, svelto, coll'incesso baldo, la parola vivace, ringiovanito di venti anni, si poteva andar sicuri che la scheletratura del nuovo lavoro era compiuta. Io lo indovinavá subito dal modo con cui mi veniva incontro — glielo leggeva sul volto e negli occhi — e gli diceva senz'altro: *Me ne congratulo. Hai finito?* — *Sì.* — E sino a quel giorno si era ben guardato dal dirmi d'aver cominciato.

Imbastita la tela, per lui era fatta la commedia. Il dialogo gli sgorgava dalla penna, facile, pronto. — Quando lo scheletro — spesso combinato con grande fatica — era tutto coperto di quelle carni giovanili, fresche, seducenti — che nelle commedie di Ferrari ne dissimulano spesso i difetti.... si squadernava davanti un grosso rotolo di carta, sempre levigata e fina, e cominciava la copiatura — perchè le sue commedie egli se le copiava da sè. Questo era per lui il lavoro di limatura, di correzione, di compimento, che durava per lo più un'altra settimana, o due. — Du-

rante questo periodo si svolgeva la burrascosa vicenda di baldanze e di abbattimenti, di fiducia cieca nel proprio lavoro e di scoraggiamento profondo, a cui vanno soggetti tutti gli autori — e più degli altri Ferrari.

Finito il lavoro, per molti anni — i più belli della sua gloria — soleva raccogliersi d'intorno un crocchio ristretto e intimo — sua moglie e i suoi figli, qualche amico provato — e faceva la lettura della sua commedia.

Questa lettura era per lui ciò che è la testiera pel parrucchiere, il *mannequin* per la sarta, i cani e i conigli per gli scienziati — gli serviva per una sua esperienza, per un primo assaggio del pubblico.

Ferrari leggeva benissimo. Era nella lettura un coloritore Tizianesco del dialogo, delle situazioni — segnava coll'accento, con le pause, le più sottili sfumature del suo quadro.

Ma durante la lettura egli studiava il suo uditorio — i suoi occhi si conficcavano, per così dire, nei nostri onde trarne fuori le nostre impressioni, delle quali seguiva la traccia nel nostro volto, nei nostri silenzî, e nei nostri movimenti. Sentiva, senza staccare lo sguardo dal manoscritto, quando l'attenzione del suo piccolo

uditorio lo seguiva intensa, alacre, completa; quando si stancava, si rallentava, languiva — e di quella stanchezza e di questo languore interpretava, indovinava le cause, prima che gli ascoltatori se le avessero formulate a sè stessi. Bastava che qualcuno cambiasse di posto, o si movesse sulla sedia, bastava la più lieve interiezione che sfuggisse dal nostro labbro e che potesse esprimere un dubbio sopra un particolare, per quanto accessorio, perchè Ferrari si sentisse colpito da uno di quegli scoraggiamenti, che tolsero al teatro italiano più di un capolavoro.

È notorio che il *Fulvio Testi* — ideato dodici anni or sono, e sbozzato per una tela vastissima, entro cui dovevano campeggiare tutte le più grandi figure del seicento — compresi Papa Urbano VIII (Barberini) e la Corte Vaticana, i Farnesi, il Cav. Marini e il Galileo — entro cui dovevano svolgersi la propizia e la avversa fortuna del protagonista, sino al carcere ed alla morte — fu troncato dopo il secondo atto, e sepolto nel camposanto di un certo cassetto del suo scrittoio, che era come un sepolcreto letterario domestico — assieme a tanti altri scheletri di lavori sbozzati ed incompleti — solo perchè il

giorno in cui ne lesse alcuni brani ad un suo fratello, quasi fu côlto da un crampo ad una gamba che lo rese inquieto sulla poltrona, e finì col costringerlo a mutare di posto tre volte in mezz'ora. Alla terza, Ferrari chiuse il manoscritto, aperse il famoso cassettino, e vi chiuse dentro i due atti, che aspettarono là dentro per dieci anni l'*exsurge et ambula* della resurrezione — perchè a Ferrari era parso che il crampo fraterno fosse crampo di noia.

Finita l'auto-copiatura, passate, controllate, svampate le impressioni della lettura... erano già belli e pronti i tre o quattro copioni per le prime più pressanti richieste — copioni che partivano — spesso smembrati atto per atto — all'indirizzo di tre o quattro capi-comici — commendatori o semplici cavalieri — che li stavano aspettando come la pioggia in tempo di siccità — e la siccità per l'arte italiana dura da un pezzo — e minaccia di diventare arsura di Libia.

Appena il primo atto era partito, Ferrari aspettava con una trepidazione, che non confessava neppure a sè stesso, il telegramma o la lettera che gli recasse la prima impressione destata da quell'atto nel capo-comico ricevente, e appena giunta, ne scrutava, ne analizzava tutte le frasi,

per indovinare sotto la vernice dell'intonaco il vero pensiero dello scrivente — e se gli pareva che in un cantuccio di qualche periodo si appiattasse un dubbio, una incertezza, se ne accorava, se ne rannuvolava, come se fosse una sentenza di Cassazione — capacissimo sopra una semplice reticenza sospetta di ritirare il lavoro... se lo avessero lasciato fare.

Era forse questo indizio di fiducia assoluta, completa, nel giudizio pratico dei comici? Ferrari — a cui fu respinto dai primi, dai sommi capocomici del tempo, da Modena e da Morelli, per tre o quattro anni di seguito, il suo *Goldoni*, — non poteva avere di queste illusioni, degne della ingenua credulità di un novellino.

Gli è che Ferrari, come tutti i naviganti avvezzi a perigliarsi nei mari infidi e inesplorati, sapeva odorare il vento, per trarne pronostico sul pericolo di burrasca vicina....

Egli inoltre possedeva in massimo grado — al pari di Molière, e di Goldoni — quella facoltà assimilatrice senza cui non si è, non si può essere un grande autore drammatico.

Noi che a Milano abbiamo assistito alla creazione di quella lunga serie di lavori, che dalla *Donna e lo Scettico* arrivarono sino al *Fulvio*

Testi, possiamo vantarci tutti di essere stati, senza volerlo e senza saperlo, suoi collaboratori — tutti noi che abbiamo vissuto con lui in una certa intimità — perchè da questo lato Ferrari era un depredatore spietato. Non vi è nessuno di noi che non sia stato messo da lui, o poco o tanto, in commedia, in un intercalare, in una bizzarria, in un aneddoto della propria vita, in una eccentricità delle proprie abitudini.

Non rispettava nessuno, svaligiava con pari indifferenza gli amici più intimi, o i conoscenti di un giorno — gli uomini e le signore — i parenti e i nemici.

Quei bravi signori della *Patriottica* — il Club ch'egli frequentava — tutta gente seria e posata, — che giuocavano con lui ogni sera o al bigliardo o alle carte, e nella emozione del giuoco si lasciavano andare davanti di lui al naturale abbandono di una confidente *partita* — non si sono mai accorti che posavano da modelli, che servivano da *mannequins*, che Ferrari stava copiando i loro difettucci, i loro néi, oppure metteva loro sul dorso gli abiti di un personaggio che stava creando, per istudiarne l'effetto e il drappeggiamento.

Tutto ciò che si moveva, che si agitava, che

turbinava, che rideva, che piangeva, che fremeva d'intorno a lui, era per lui materiale da commedia. — Lo *immagazzinava* — pei giorni del lavoro.

Quando egli andava attorno per la città, col naso all'aria, e l'andatura disinvolta di un uomo che passeggia per far del moto, egli lavorava come la formica, in questa preparazione lenta, paziente di tutti i giorni, di cui nessuno si accorgeva — forse nemmeno lui — ma che il suo spirito compieva per una sua particolare costituzione — come lo stomaco compie le funzioni digestive per cui fu creato....

Quella tetra malinconia nella stanza di un moribondo, con quel lugubre bisbiglio, e quel più lugubre buio — che vi stringe il cuore nel quarto atto di *Cause ed effetti*... copiata dal vero. — L' intercalare comico del marchese Colombi... studiato sul vero. — Camillo Blana della *Prosa* è creato col sistema con cui Domeneddio creò Eva, portandoci via delle intere costolette, a tutti noi, suoi intimi amici. — Le macchiette degli *Uomini serî* — i *moretti* del Conte Sirchi e tanti altri tipi sparsi nelle sue commedie — — sono tutti conoscenti miei, suoi, nostri — li incontriamo in questa o quella casa, al passeggio, al caffè, al teatro, — dovunque.

IV.

Finchè Ferrari, pur dubitando talvolta dell'opera propria, non dubitava di sè, e della propria influenza sul pubblico, trasse da questa duplice fiducia la forza per escire vittorioso da quel pugilato, da quel duello, da quella lotta fra l'autore e il pubblico — che è sempre una prima rappresentazione... specialmente quando l'autore è celebre ed invidiato.

Il pubblico allora — dopo che il Ferrari dalla successione dei primi tre o quattro trionfi fu condannato inesorabilmente, come egli diceva, *ai capolavori forzati in vita* — ogni volta che si presentava a lui con un nuovo lavoro, faceva il burbero — lo trattava con sussiego — intonazione severa, faccia aggrondata — come i babbi di un tempo coi loro figli prediletti.

Ma Ferrari era sicuro di trovarne sempre il lato debole — di riescire sempre a dissiparne il sussiego d'apparato, a fargli fare il risolino, ad intenerirlo, a commoverlo. — E allora

il pubblico, proprio come uno di quei tali babbi, si girava verso di lui adagino, adagino, finchè finiva col gettargli le braccia al collo e col concedergli tutto quello che voleva....

Così arrivò — nel periodo fra il 1854 e il 1877 — dal *Goldoni* (che non fu già, come si è detto e creduto, il suo primo lavoro, ma che segnò il vero punto di partenza della sua gloria[1] sino alle *Due Dame* — che fu il suo trentesimo quarto — lottando sempre, talvolta fieramente, aspramente col successo — vittorioso spesso, contuso talvolta nella mischia, ma rare volte rovesciato nella polvere gladiatoria. — Su ventinove lavori, rappresentati in quei trentatrè anni — di cadute vere, solenni, irreparabili, irreparate, pochissime: — *Opinione e Cuore* — una commedia che fu poi sottoposta a molte trasformazioni: — il *Poltrone,* una farsa — in cui Ferrari, seccato dei rumori e dei fischi per una cosuccia che non meritava l'onore di così feroci collere, sbucò da una quinta e accompagnando le parole concitate con una sdegnosa alzata di spalle, gridò forte: *Giù il sipario sul palcoscenico.* — Il *Lion in ritiro* — *Roberto Viglius* — prima trasformá-

[1] Vedi la nota M.

zione di quella tale *Opinione e Cuore* — che poi, in una seconda metempsicosi, riescì ad ottenere l'agognata rivincita. — Poi qualche successo incerto o tepido, contrastato o parziale, ottenuto su qualche teatro, negato in qualche altro — pochi — sette — *La scuola degli innamorati* — *Il codicillo dello zio Venanzio* — *Vecchie storie* — *Amici e rivali* — *L' attrice cameriera* — e oltre a questi, due dei più pensati e dei più originali: il *Dante a Verona* e *Gli uomini serî.* — Il *Dante a Verona,* tipo austero, come la figura del protagonista, ma robusto come il suo pensiero, del dramma storico; — *Gli uomini serî*, lavoro che a mio avviso è il vero tipo della commedia satirica, e che basterebbe da solo a confutare vittoriosamente l'accusa fatta al Ferrari, di aver creato di fantasia il mondo, che poi ritrasse sulla scena, di non aver cercato di cogliere e rendere la vita italiana di mano in mano che essa andava svolgendosi sotto i suoi occhi — se a questa confutazione non bastassero le figure così dolorosamente contemporanee del *Conte Sirchi,* di *Alberto Pregalli* — i tipi così umanamente e contemporaneamente veri del *Giacomo Blana* nella *Prosa*, del *Marco Ruato* nella *Donna e lo Scettico,* e fra i minori del *Ca-*

valier Callotti e di quel *Bartolomeo Gianni Senatori* che fabbrica i sonetti buoni per tutte le circostanze — e che, disponendo furbescamente i suoi nomi sopra un biglietto di visita, così:

BAR: GIANNI
Senatori

in modo che possa leggersi *Barone Gianni Senatore* — si fa aprire le più difficili porte.

Diffatti chi di noi non ha conosciuto e non conosce il *Marchese Gian Andrea* degli *Uomini serî*, quel grave e solenne Marchese che tace sempre, e a forza di tacere con maestà, con solennità, con *à plomb*, si è fatto passare per un *grand'uomo?* — Chi di noi non conosce qualcuno di questi grandi uomini pei quali è dogma la massima di quel buon *Marchese Gianandrea: Parlare è guastare la conversazione?*

Chi di noi non conosce qualcuno di quegli uomini serî dei quali tutti vi dicono che sono grandi letterati, grandi scienziati, grandi politici, e anche grandi patrioti, senza che nessuno sappia poi dirvi, se glielo chiedete, che cosa abbiano fatto per fabbricarsi questa loro *grandezza* — dai quali aspettate invano per anni ed anni, credendo in buona fede alla loro serietà, *una*

loro rivelazione, — finchè dovete conchiudere che il loro solo merito è quello d'aver fatto il più classico niente — ma d'averlo fatto nella forma più grave, più solenne, più scultoria — motivo per cui detestano quelli che fanno, e sarebbero giubilanti se potessero seppellirli ben fondi, sotto il loro magnifico silenzio? — Chi di noi non può dare un nome diverso da quello che ha nella commedia a quel Conte, elegante, aristocratico nei modi, nelle abitudini, nelle intime convinzioni personali, che fa il *democratico*... il repubblicano... e quasi anche il socialista — per *posa* o per... altro?

Non son tutti nostri contemporanei?

Ma dopo le *Due Dame*, cominciò a languire nel Ferrari la fiducia in sè e nel pubblico. — Molte cause contribuirono a creare nell'autore questa perplessità psicologica paralizzatrice: — prima di tutte, la perplessità del pubblico — il quale cominciava ad entrare in quella fase di transizione, e dalla quale non è peranco uscito — in cui non sa e non può rendersi conto a sè stesso del proprio gusto, delle proprie tendenze, delle proprie aspirazioni, perchè ne ha diverse e spesso opposte, — in cui non ama più ciò che ha troppo amato in addietro, e non trova

nulla che meriti il suo amore, nelle seduzioni lascive e procaci, con cui l'arte, che si dice nuova, lo tenta — e quindi finisce col non cercar più — e corre dove il diletto momentaneo, lo svago spensierato di un'ora lo attrae, con la promessa lusinghiera di non costringerlo a pensare, a discutere con sè stesso su ciò che vede e che sente.

Ferrari comprendeva, sentiva queste condizioni morali del pubblico — appunto perchè il pubblico fu sempre il primo e il più costante dei suoi studî — e quindi la perplessità del pubblico creò la perplessità dell'autore e quella delle opere sue nell'ultimo decennio dal 1879; — e la perplessità dell'autore e dei suoi lavori accrebbe la perplessità del pubblico.

Fu in principio di questo decennio, subito dopo le *Due Dame*, che egli rinunciò ad un tratto all'abitudine delle letture — nella quale si era compiaciuto per tanti anni e che aveva saputo assai abilmente sfruttare. Credeva — diceva — di non aver più fiducia nella loro utilità, perchè tante volte il loro giudizio s'era trovato discorde con quello del pubblico — ma in realtà gli era venuta meno la fiducia in sè stesso — quella fiducia che occorre per lottare contro lo scon-

forto delle delusioni di autore, e per domarlo — e temeva di accrescerlo, con lo sconforto degli altri — gli è che dubitava delle sue forze... dubitava forse — senza dirlo mai — dell'arte in cui pure aveva tanto creduto — e temeva di tutto ciò che potesse accrescergli questo dubbio nell'assieme.

Quando un giorno io gli chiesi perchè non leggesse più agli amici intimi i suoi lavori, mi rispose con una celia amarissima: *Perchè non me li leggo più neppure a me.* — Sintomo grave, frase tristissima!

In questo decennio fece rappresentare dieci commedie — dalle quali convien togliere le tre scritte per la bambina Cuniberti, graziose e caratteristiche nel loro genere, ma lavorucci di circostanza. — Delle altre sette, nessuna sino al *Fulvio Testi* — che doveva esser l'ultima — nessuna ebbe uno di quei successi unanimi, completi, da valere ad indicare all'autore ciò che il pubblico volesse ora da lui, e ciò che da lui non accettasse — o da segnalare al pubblico la via per cui l'autore voleva mettersi onde proseguire il suo glorioso cammino.

Ecco difatti che egli tenta il genere leggiero. — Ad un pubblico spaventato dal fantasma della tesi diamo — pensò — un cibo leggero che si

confaccia al suo stomaco debole, che non lo costringa durante la rappresentazione alla fatica incresciosa del pensare, e non gli procuri l'incubo nella notte — facciamo una concessione alla teoria dell'arte per l'arte. — Ed ecco *Per vendetta* — un bicchiere spumante di Champagne — che il pubblico tracanna allegramente, ma senza dargli importanza, senza gustarlo, senza verificarne la marca. — Ecco il *Giovine ufficiale* — altro tentativo per proporzionare l'arte alla vita del pubblico — vita che già da allora si andava facendo sempre più anemica — il *Giovine ufficiale* che a Bologna, da un pubblico e da una critica verista, viene proclamato addirittura *uno dei migliori lavori* di Ferrari, appunto perchè lo trovano proporzionato alla vita — e che è senza pietà zittito a Milano da un pubblico che non ha rinunciato, nè vuole rinunciare alla sua esigenza dell'arte a grandi linee — la cui dignità, un po' pretenziosa, si ribella alla idea di essere trattato a chicche come un bambino viziato. (Vedi la nota N).

Ferrari vede in questa caduta una indicazione. — Ah! vuoi sempre le forti emozioni e il quadro vasto, le grandi linee, i colori vivaci? — E fa l'*Alberto Pregalli* — un tipo tristamente mo-

derno — un figlio, un portato dei nostri tempi — un ambizioso crudele, spietato, egoista sino al delitto, e debole sino al pentimento — delle situazioni robuste, delle parti stupende, delle scene meravigliose che spiccano però sopra un fondo troppo oscuro, e alquanto confuso — ed ecco che per questi pregi piace a Roma e a Torino — e per gli stessi pregi cade a Milano, perchè quel pubblico lo trova un cibo troppo sostanzioso pel suo sistema digestivo malato, e ormai avvezzo alla cammomilla dell'arte *cocotte* — come lo stomaco di quel tal personaggio di *Francillon.*

D'altronde qualcuno susurra in platea che lì, sotto quel dramma, sta appiattata la tesi — e il panico si caccia addosso al pubblico — e non serve a placarlo il fatto che l'autore per dissimulare la tesi strozzi lo svolgimento.

E Ferrari passa col *Signòr Lorenzo* al dramma sociale — un prologo stupendo per la evidenza fotografica dell'ambiente, pel coraggio di mettere al nudo, senza falsa pietà o ipocrita dissimulazione, le piaghe — non già (come ad arte, insidiosamenie fu detto) del socialismo alto e teorico, del dogma e delle conclusioni della scienza — ma del socialismo, bieca collera, triste ma-

lattia, o ingordo mestiere degli opifici sobillati e delle bettole sobillatrici. — Ma appena cominciata la strada, l'autore esita a proseguirla — si arresta — si consulta — appunto perchè non è persuaso del pubblico — e la perplessità dell'autore paralizza la sicurezza, il vigore, la rapidità della condotta — ond' è che anche questo lavoro si trova in balìa a strane vicende di successi e di cadute.

E così colla *Separazione* — che anch' essa parte da un prologo mirabile per magistero d'arte — ma che procede, come l'altro lavoro, svogliata, fiacca, sconfortata, perplessa — e subisce le stesse vicende. (Vedi la nota O).

Questo decennio d' inquietudini artistiche, di sconforti solitarî, di dissidî domestici col pubblico — durante il quale credette realmente di sopravvivere a sè stesso, al proprio genio, alla propria fama — gli diede un colpo terribile. Entrò in esso con l'andatura disinvolta, snella, rapida, elegante di un giovinotto — la testa alta, lo sguardo vivo e sereno, lo spirito alacre, sempre pronto all'arguzia, alla facezia, allo scherzo, — anima, vita di geniali convegni che se ne contrastavano la presenza, tanta era la gioviale allegria che sapeva irradiare d' intorno a sè —

— mostrando dieci anni di meno di quelli che aveva, e che egli numerava a chi gliene chiedeva, con una leggera tinta di giovanile baldanza e di maschile civetteria. — Ne uscì accasciato, curvo, col passo lento, il lampo dello sguardo, e quello dell'antica lepidezza velati da una certa sonnolenza del corpo e dello spirito — che rendeva l'uno e l'altro un po' tardi, pesanti — mostrando dieci anni di più dei reali — sentendosi più invecchiato di quanto lo fosse, di quanto la irriverente burbanza di certi giovani critici gli andasse rinfacciando — desideroso di non parlare nè dell'arte, nè de'proprî lavori — inquietandosi se sull'una o sugli altri lo si interrogava, perchè con l'arte sua era imbronciato, e il lavoro cominciava a non essere più per lui un conforto, ma uno sforzo, un'abnegazione — così quel dissidio col pubblico, dopo tanti anni di famigliarità, glielo aveva attossicato.

Egli in quelle ore di triste sconforto rifaceva nella memoria la strada percorsa dal giorno in cui il suo *Goldoni*, offerto dopo il trionfo ottenuto al concorso della Società Filodrammatica di Firenze, a Modena, a Morelli, a Vestri — ebbe tre ripulse — in cui Modena gli scriveva che non lo avrebbe potuto calcolare nel bilan-

cio della sua compagnia che per reddito di 50 lire — e quel fortunato 1875 in cui il *Suicidio* potè fruttare alle tre Compagnie di Bellotti-Bon duecentomila lire d'incasso.

E misurava la via lunghissima, faticosa, piena di sterpi — che pure egli aveva percorsa, passo per passo, collocandovi con le sue mani le pietre miliari, in ognuna delle quali è inciso il nome di un suo lavoro — pietre gloriose, circondate di fiori e di fronde — ma macchiate di sangue, perchè agli sterpi, agli spini della via si aveva lacerato il corpo e le mani.

E tutto questo — pensava, e me lo diceva quando si tornò a parlare del *Testi* — e tutto questo per arrivare a sentirmi così presto esaurito, e abbandonato dal pubblico — per ridurmi a mettere insieme alcuni brani di un vecchio lavoro troncato a mezzo e dimenticato nel mio scrittoio, onde guadagnarmi dall'Accademia dei Filodrammatici un migliaio di lire di cui ho bisogno[1] — e dal pubblico un fiasco, il cui contenuto sarà amaro assai a trangugiarsi. — Per fortuna, sarà l'ultimo!

[1] Tale fu il prezzo, ridotto su quello dall'autore richiesto, per cui l'Accademia dei Filodrammatici acquistò il diritto di recita nel suo teatro del *Fulvio Testi*.

Fu invece un trionfo — ma fu pur troppo l'ultimo.

Con questi lugubri auspici andò in iscena il *Fulvio Testi* a Milano la sera del 1.° dicembre 1888 — con queste malinconie vi assisteva Ferrari — con eguali il pubblico. — Lo sconforto contagioso dell'autore si era comunicato ai suoi amici, ai comici, agli Accademici Filodrammatici, al pubblico. — Nessuno pronosticava un successo. — Ferrari aveva dato a quel lavoro il titolo di *Bozzetti letterarî e politici del seicento.* — Non era dunque una commedia. — Il titolo stesso accresceva i pericoli, perchè si sa bene che il pubblico non tien conto mai delle *attenuanti.*

Il successo scoppiò invece improvviso, spontaneo — e scoppiò più e prima dal cuore che dalla mente del pubblico. Una franca risata schiettamente italiana percorse al secondo atto il teatro — una risata che veniva diritta dal *Parini* — e aveva lo stesso carattere di gioconda serenità, veramente paesana.

Al terzo atto la corda del patriottismo vibrò, gagliardamente scossa, nell'animo del pubblico come trent'anni prima al discorso di Parini, con questa differenza che quello scroscio di applausi

con cui fu accolta la fatidica canzone del *Testi* — varcando sulle ali dei grandi ricordi i monti e le pianure che vi separano da questa inclita Roma, per bussare alle porte del Pantheon (passatemi la metafora secentista, ma vera) e prosternarsi sulla tomba del gran Re — non faceva più arrossire o impallidire oppressi od oppressori, ma faceva palpitare il cuore di un popolo libero — orgoglioso di essere l'Italia — riconoscente ai grandi fattori della sua risurrezione nazionale — a capo dei quali stanno, per antichi e storici propositi, per antiche e nobilissime speranze, Carlo Emanuele e i suoi discendenti.

Fu una festa quella sera al Filodrammatico. Il pubblico si sentiva ringiovanire nel ringiovanimento del suo autore prediletto — era sinceramente, famigliarmente felice di potergli fare le feste domestiche e liete di un tempo — di poter dissipare quel broncio, quel ghiaccio, quei dissapori che si erano messi fra lui e il suo Ferrari. Non ho mai veduto un successo che avesse più di questo il carattere di una allegria di famiglia. Un lampo di luce casta, blanda, soave — irraggiando dal palcoscenico e attraversando tutto il pubblico — andò a posarsi sulla fronte di Paolo

nostro che aveva gli occhi gonfi di lagrime — ma che mi apparve in quella sera giovane, baldo come lo vidi 35 anni prima sul palcoscenico del vecchio e buio Teatro Re quando ci siamo per la prima volta conosciuti ed amati. Era un raggio che gli ridava tutta quella espressione di serenità, di bontà e di dolcezza che illuminava il suo volto quando il sonno della morte lo ebbe ricomposto nella quiete solenne della eterna pace.

Quel successo del *Testi*, impreveduto, insperato, grandioso nella sua spontaneità, ha compensato largamente Ferrari di un decennio di amarezze e di delusioni — perchè gli ha fatto rivivere nel cuore la sua giovinezza d'artista — gli ha rinvigorito le forze del corpo e dell'anima — gli ha fatto pensare a quel *Metastasio* — di cui la morte doveva agghiacciare entro al suo cerebro il pensiero — lo ha fatto morire credendo ancora nell'arte.

Quel successo doveva essere il funerale dell'autore — funerale solenne, nazionale — come quello che tre mesi dopo ne accompagnava al cimitero la salma.

Il successo del *Testi*, che si propagò da uno all'altro dei grandi centri di vita artistica ita-

liana, ebbe dovunque un carattere che lo distinse da tutti gli altri — il carattere di una esplosione di affetto famigliare, come se i pubblici italiani presentissero di perdere il loro autore — e volessero dargli l'addio dell'amico all'amico.

Perchè in lui il pubblico italiano non solo ammirava l'autore, il suo ingegno nobile e forte, l'altezza del concetto, la potenza della forma, la robustezza del colorito — ma amava l'uomo le cui doti si riflettevano nelle opere sue — la sua bontà, la sua rettitudine, la sua integrità — la grande equanimità nei giudizî — quella sincera semplicità nella virtù che toglie ad essa ogni rigidezza, e la rende espansiva, simpatica, soave.

Sì, soave, perchè — dirò anch'io come il duca nelle *Due Dame* — non vi è altra parola.

V.

Questa *soavità* emanava da tutta la sua vita privata. Più vi addentravate in essa, più eravate ammessi nella intimità dell'uomo, della casa, e più ne respiravate il profumo.

E la porta della sua casa egli — poco prima di essere côlto dalla morte — l'aveva socchiusa — ed io posso farvi entrare, quasi col suo postumo permesso, nella dimestichezza della famiglia.

Negli ultimi anni, egli si era accinto a raccoglierne le *memorie aneddotiche, comiche, drammatiche, storiche, bizzarre* della sua varia, agitata esistenza — come egli stesso scrisse sotto il titolo: *La mia vita — fino ad oggi....* e voleva completare la indicazione precisando l'anno ed il mese in cui avrebbe chiuso... e lasciò coperta da puntini l'ultima cifra del millesimo e il nome del mese.

Che stretta al cuore nel vedere quel vuoto,

che triste eloquenza di necrologia in quei tre puntini!

Ne fece intero il sommario — arrivando così a quello del Capitolo 20.° In quest'ultimo, dopo aver narrato il fiasco del *Signor Lorenzo* a Torino e il successo a Firenze — si legge: *Nessuno più mi chiede questo lavoro. Sono scoraggiato.*

Che dramma intimo di artista in queste così semplici, meste e rassegnate parole! — A metà del secondo capitolo, la morte ne arrestò la mano. E nessuno certo può proseguire quell'opera — perchè nessuno può darle quella fragranza di quiete domestica e di geniale semplicità che spira da quei frammenti. Giudicatene.

Ecco come Ferrari presenta sè stesso ai suoi lettori:

Capo I. — Sono nato a Modena il giorno 5 di aprile 1822. Nacqui nella strada *dei Servi* in faccia alla chiesa di San Bartolomeo nella casa del signor Annibale Corfini.

Mio padre fu Sigismondo di Francesco Ferrari. Mia madre fu Elisabetta di Paolo Palmieri, a ricordo affettuoso del quale nel battistero di San Bartolomeo "insieme fui cristiano e Paolino." Al qual nome si aggiunse quello di Francesco (per ricordo del padre di mio padre), e si aggiunse quello di Maria, più quello di Baldassare, uno di quei tre leggendarî Re che primi, secondo San Matteo, scopersero la nascita del figlio di Maria. Era molto di moda allora aggiungere alla fila dei nomi imposti a un neonato

anche il nome di uno dei Re Magi — esacerbazione di pena imposta ai poveri preti battezzatori, costretti dalla superfetazione di quel nome a masticare una declinazione di più nel formulario latino della cerimonia battesimale.

Io sono dunque *Paolo, Francesco, Maria, Baldassare Ferrari.*

Quando nacqui, una terribile sventura aveva colpito la mia famiglia. Mio padre era stato rinchiuso nel *Manicomio di San Lazzaro* presso *Reggio di Modena.*

Egli era stato allievo della celebre Scuola Militare del Genio, fondata in Modena da Napoleone I. — Uscito di là, era divenuto capitano del Genio; aveva lavorato alle fortificazioni di Udine, Osopo, Palmanova, Ancona, e aveva combattuto nelle guerre napoleoniche contro l'Austria. — Era già firmato il suo brevetto di *Capo Battaglione* colla croce della *legion d' onore*, quando cadde Napoleone I. Mio padre allora si ritirò a Modena a vita privata, facendo l' ingegnere architetto. Francesco IV Duca di Modena lo nominò ingegnere capo del Ministero dei lavori pubblici; e come tale fu incaricato del ristauro del Castello di *Rubiera,* e del vicino ponte sul fiume *Secchia.* (Vedi la nota P).

Attendendo a questi lavori, e fermandosi sovente e per molte ore sulle ghiaie di quel fiume arroventate dal sole d'estate, mio padre prese una insolazione che gli produsse una violentissima febbre cerebrale con delirio furioso, talchè gli si dovette mettere la camicia di forza. Il professor Galloni, uno dei più famosi psichiatri d'allora, Direttore del Manicomio di San Lazzaro, adoperò tutti i mezzi che la scienza gli poteva suggerire; ma per ben quattro anni la malattia fu ribelle ad ogni cura. — Allora il Galloni tentò l' applicazione di un ferro rovente al capo, un po' sotto al *sincipite.* Mio padre, guarito che fu, diceva sempre che dal giorno della applicazione spasmodica di quel ferro rovente, datava per lui il ritorno della memoria; si ricordava che in quel momento gli

era sembrato di essere all' inferno, e che i demoni lo abbruciassero. Fatto sta che da quel punto cominciò la di lui guarigione; sicchè entro quattro o cinque mesi potè uscire dal Manicomio perfettamente guarito; molti buoni credenti, attribuirono quel fatto ad un miracolo non so se di San Francesco o di Sant'Antonio.

Ma immagina, o lettore, quali dovettero essere quei quattro anni e mezzo per la mia povera madre! Per immaginare ciò bisogna che tu, o lettore, sappi:

1.° Che mia madre era incinta di me da sei mesi, quando un dopo pranzo rientrando in casa, dopo essere stata alla *Benedizione* in San Bartolomeo, trovò in cima alle scale il Babbo, seminudo, in preda a smanie furiose, le quali subito rivelarono alla Mamma il genere terribile della malattia scoppiata allora allora in suo marito;

2.° Che mia madre aveva già tre figlioli; Giambattista sui 17 anni, Angelina sugli 8, e Vincenzo sui 3!

3.° Che la mia famiglia non aveva per vivere che lo stipendio non lauto di mio padre.

I medici, gli amici, dichiararono subito l'assoluta, urgente necessità di rinchiudere mio padre nel Manicomio!

Il Duca Francesco IV conservò a mio padre lo stipendio, ma colla condizione che la metà si desse al Manicomio per le spese della malattia, l'altra metà alla famiglia. La prima metà non bastava per le spese della malattia; la seconda metà non bastava per la famiglia.

A compiere quello che mancava alle due metà si dedicò mia madre!

Sapeva il francese e l'italiano assai bene: si procurò delle lezioni dell'una e dell'altra lingua in case signorili che avevano qualche giovinetta. Sapeva anche ricamare in oro, in seta, in bianco: e si procurò anche delle lezioni di ricamo. Fra queste lezioni e le cure della casa distribuiva le ore diurne. La notte stava alzata a fare ricami in oro o in altro genere, i quali poi vendeva.

UNIV. OF CALIFORNIA

Il primo ricordo che ho di mia madre è che durante la notte mi svegliavo, e dalla mia piccola cuna (avevo forse due anni) vedevo l'ombra di mia madre lunga lunga proiettata sul muro vicino dal lume che stava presso il telaio di lei, e sentivo il rumore dell'ago che andava su e giù attraverso alla stoffa; e mi ricordo che spesso, alla mattina, vedevo le dita di mia madre fasciate sulle punte; seppi poi che era l'ago che gliele feriva!

Degli amici di mio padre mia madre non volle più ricevere nessuno: essa era giovine e bellissima: questi amici erano giovani anch'essi: ed ella li pregò tutti di astenersi dal farle delle visite, che, per quanto innocentissime, potevano far nascere sospetti pericolosi per il buon nome di lei.

Non venivano in casa che mio nonno, mio zio e sua moglie.

Mio nonno era prete e viveva delle sue messe e di qualche lezione di disegno e pittura. Era un modello di prete; un vero santo, ma punto noioso; era di allegro umore; colto assai; faceva versi giocosi, piacevolissimi. Mortagli la moglie, ebbe una grave malattia, per la quale si arrivò sino a dargli l'olio santo, poi guarì perfettamente; e allora prese gli Ordini sacri, dicendo che gli sorrideva l'idea di avere avuto tutti sette i sacramenti; e a chi si stupiva che avesse potuto conciliare in sè il *matrimonio* e l'*ordine sacro*, rispondeva celiando che da stupire sarebbe stato se avesse cominciato dall'*ordine sacro* e poi fosse passato al *matrimonio*.

Mio zio era un buon uomo; amante dello studio, tanto che dopo essersi laureato in matematica, volle laurearsi anche in giurisprudenza. Ma, quanto mio padre era soldato valoroso, coraggioso sino alla temerità, all'imprudenza, altrettanto mio zio era timido e pauroso: di tutto si sbigottiva; si figurava di avere dei nemici; noi lo chiamavamo *Don Abbondio*: questo soprannome glie lo pose sua moglie, Domenica, che era invece animosa e gagliarda; alla quale mio

zio, per vendicarsi del titolo di *Don Abbondio,* applicatogli dalla moglie, applicò a sua volta il soprannome di *Perpetua.* Era del resto una brava donna; linguacciuta anzichenò, massime col marito; insomma tale e quale come Perpetua con Don Abbondio: e ne avvenivano delle scene che si direbbero copiate da Manzoni nei suoi *Promessi Sposi;* senza che queste scene, per quanto vivaci da parte della zia e di reazione timida e brontolona da parte di mio zio, turbassero, in sostanza, l'affetto dell'uno e la premurosità dell'altra.

Intanto mio fratello Battista finiva i suoi studî di liceo. — In pari tempo egli avea scoperto in granaio la chitarra che, in tempi migliori, era gradevole passatempo di mia madre. Se l'era fatta accomodare e s'era dato a suonare codesto istrumento, allora di moda. Studiò da sè la musica, poi il contrappunto sotto il celebre musicista modenese Catalani. E finì coll'essere più avanti un concertista di prim'ordine.

Mia sorella cominciava a dare qualche aiuto alla mamma.

Mio fratello Vincenzo e io facevamo delle monellerie, che venivano interrotte da certe famose scopole impartiteci dal fratello maggiore: impartiteci tanto più stizzosamente in quanto che non sempre gli riesciva facile di ghermirci, perchè noi eravamo piccini e potevamo sfuggirgli di mano, scappando per disotto le tavole come veri scoiattoli: ma infine ci acchiappava e allora erano botte da orbi.

Così trascorsero quei terribili quattro anni e mezzo che durò la malattia e la convalescenza di mio padre.

E finalmente egli rientrò in casa compiutamente guarito, radicalmente guarito.

Io aveva poco più di quattr'anni, ma la gioia comune di quel suo ritorno in mezzo a noi, l'ho presente come fosse stata ieri.

Mia madre, i miei fratelli, Don Francesco, mio nonno, mio zio *Don Abbondio,* mia zia *Perpetua,* l'illustre professor Galloni, gli amici del Babbo, tutti, si sembrava diventati matti noi e che il

Babbo e il Galloni fossero i medici tranquilli e sereni che cercavano di calmare quei nostri delirî di allegrezza.

Ci fu un bel desinare; e alla fine il nonno levatosi in piedi, recitò un brindisi per la fausta circostanza. „

E qui riferisce il brindisi del nonno, quale lo trovò nelle sue carte di famiglia, scritto da suo padre e con le annotazioni del medesimo sui varî effetti che quella lettura produsse.

Permettetemi di citarvene un paio di strofe.

È in giornata una vera rarità della specie. — È una poesia veramente *printanière* — quale non si trova ai nostri tempi, avvezzi alle frenesie afrodisiache di qualche anno fa col loro frasario di convenzione, o alle illustri cesellature barbariche:

O Sigismondo amato,
Alfin sei ritornato!
Tornasti in queste soglie,
Fuor di tutti i perigli,
Ad abbracciar la moglie,
Ad abbracciare i figli,
A abbracciar, frà accoglienze oneste e liete,
Don Abbondio, Perpetua e il Padre Prete!

Qui la nota interviene.

(Scoppio di applausi e risate. Mio fratello Giovanni fa una smorfietta, ma ride. Mia cognata Menghina, se la gode senza rispetti umani. Io mi alzo e bacio la mano a mio padre con tanta effusione, che l'ilarità si cangia in commozione generale).

E quel prete son' io,
Che pregavo il buon Dio,
Con speranza costante
E con fede indefessa,
Massime nell' istante
Di dir la santa Messa
E di poter, per mistica virtù,
Pregarlo lì all'altare a tu per tu.

La nota osserva:

(Altri applausi. A me piace in questa strofa la santa e ingenua giovialità con cui parla del Mistero della Messa senza paura di profanazione). (Vedi la nota Q).

Il quadro di genere è completo e deliziosamente disegnato e colorito nella primitiva giocondità di questi versi.

Essi mettono in iscena l'ambiente patriarcale dell' antica famiglia borghese — con quella gaiezza onesta e prudente che lo rallegrava e ne formava il carattere, quasi direi il cuore.

Questo ambiente l' ho veduto io coi miei occhi per così dire in azione quando nel 59 andai a Modena a trovare Ferrari, che soggiornava ancora colà.

Era l'ora del desinare — una grande sala — nuda — alta — con la travatura — un enorme tavolone. — A capo tavola il padre di Ferrari, il colonnello Sigismondo — un bel vecchietto dal volto serenamente buono, come era serena-

mente buona l'anima sua — lungo la tavola i tre figli, le nuore con la triplice prole, ragazzi, bimbi, bimbe di tutte le dimensioni — tre nidiate complete. — Quando il cicallo bambinesco si faceva più alto ed incomodo, o la discussione dei *grandi* per qualsiasi causa si accalorava, il colonnello dava una occhiata in giro, e tutti tacevano, sommessi, obbedienti — i figli di 40 anni, come i bimbi di 5. — E nessuno si peritava a lasciare la tavola senza il permesso del babbo, o del nonno — i figli grandi pei primi.

Era capitato senza saperlo in piena solennità di famiglia. Era la festa del nonno — onomastico o natalizio non so. — C'era una grossa cospirazione per aria. I bimbi si parlavano sottovoce, si facevano dei gesti da una parte all'altra della tavola. Anche i *grandi,* — come li chiamava il nonno, quei suoi figli dei quali il più giovane era Paolo che aveva già 37 anni — anche i *grandi* si scambiavano delle occhiate di intelligenza. Appena tolta la mensa, Paolo mi trasse in un cantuccio e mi disse: *Restate con noi questa sera. — Che c'è? — Vedrai.*

Paolo, che era un buon musicista, e cantava il baritono con delle velleità artistiche pronunciate, aveva organizzato nientemeno che un concerto

corale in famiglia.... Aveva adattato delle parole di circostanza al *gran finale* dell'*Ernani: A Carlo Magno sia gloria e onor,* e lo aveva insegnato ai bimbi suoi e dei fratelli. L'*assolo* di *Carlo V* per baritono, ridotto per soprano, lo cantava la figlia primogenita di Paolo — la Carlotta — una figura bianca, rosea, trasparente — come una visione — tutta grazia, sorriso, candore — che morì giovanissima — sposa e madre — a Torino — e fu uno dei più grandi dolori della vita di Ferrari.

Finchè il nonno faceva la siesta nella sua stanza, tramutarono la sala da pranzo in una sala da grande ricevimento. Formarono un circolo. Nel mezzo una grande poltrona, classica, maestosa, pel nonno — tutto attorno delle altre poltrone minori pei figli prima, per le nuore poi, in ordine gerarchico di anzianità, rigidamente osservato — poi i collaterali, gli affini, sempre in ordine gerarchico.

I bimbi — circa una ventina, in gradazione come le canne dell'organo — nel centro a semicerchio, come i ceri in teatro. I pochi amici in piedi — a fare lo sfondo del quadro. Quando il nonno entrò, si alzarono tutti — e la cerimonia incominciò. Paolo ritto dietro la spalliera

della poltrona di suo padre batteva il tempo. Il concerto, cantato con entusiasmo artistico da quelle vocine d'argento, fece furore — vi era un punto in cui tutti i bambini si inginocchiavano. Fu un momento di grande e generale commozione. Si piangeva un po' tutti — e quel vecchio soldato del nonno, quell'avanzo delle glorie napoleoniche, faceva degli sforzi eroici per non lasciarsi cogliere a piagnucolare anche lui come un semplice borghese.

I figli dei figli di quel vecchio — che ormai hanno anch'essi dei figli — ne serbano tuttora il ricordo, sul quale ritornano di sovente, quasi riposandosi, ritemprandosi in esso. — E non è male. — No — non è male che uomini — gettati com'essi, come tutti noi, fra le ondate mugghianti della vita moderna, così agitate dalle raffiche di tante passioni — abbiano di questi ricordi intimi, che possano loro servire come apparecchio di salvataggio per la triste, ma prevedibile eventualità del naufragio.

E Paolo Ferrari trapiantò in casa sua queste tradizioni — e ne conservò sempre la pia e dolce memoria.

Difatti in un sonetto per le nozze di una nipote, scrisse al fratello:

Ti ricordi, Vincenzo, i giorni lieti,
Quando il Babbo volea d'ogni e qualsia
Festa di casa nostra in consüeti
Pranzi solennizzata l'allegria?

Tutta la Ferraresca Litania,
Grandi, piccoli, dotti, analfabeti,
Tutti offrivamo qualche poesia
A Lui - che tutti ci rendea poeti.

Oh, sacre gioie! Onde divenne un rito,
Nelle austere virtù della famiglia,
La patriarcale costumanza pia.

Ed oggi, che Anna tua mandi a marito,
S'allieta il cuore, e l'estro mi si sbriglia,
Come se fosse festa in casa mia.

Gli è che egli sentiva profondamente e praticava con fede sincera e convinta la religione della famiglia; e questa fede, questa convinzione insegnò coll'esempio e tramandò ai propri figli — nei quali l'affetto pei loro genitori — mentre aveva tutte le espansioni della più cordiale intimità — era però sempre regolato nelle manifestazioni esterne da un sentimento di rispetto, quasi di reverenza che nel concetto del Ferrari — concetto quasi ereditario di casa — doveva distinguere quella intimità da ogni altra, doveva dare a quella espansione un carattere che la rendesse diversa da ogni altra.

Perchè Ferrari pensava e diceva che un padre deve essere l'amico dei figli e averne sem-

pre la piena confidenza, non tutte le confidenze — giacchè non deve esserne mai il camerata.

Quando morì la sua primogenita, fu per lui un dolore immenso — e ne conservò sempre viva la memoria — così che, dopo venti anni da quella perdita, richiesto da una giovinetta che gli ricordava la sua Carlotta, di una poesia, scrisse nel suo album questi versi riboccanti di mesta e dolce tenerezza paterna:

Ogni giovane donna, che soave
Guardi e sorrida, bionda e pallidetta
Mi sembra quella che di là mi aspetta
E del paterno cuore avea la chiave,
E al sovvenir di quella mia diletta
Torna giovine il core a palpitar.

E in un'altra strofa dopo aver detto che

E serio e grave lo hanno reso gli anni

— dopo aver detto di respingere la rima stantìa che lo porterebbe ad aggiungere: *e i disinganni* — proseguiva:

Dei disinganni non n'ebbi che un solo:
Credea, quando morrò, vedermi accanto
Sette figliuoli — e saran sei soltanto!
Uno, prima di me, spiegato ha il volo!...
Di che un pensiero mi rasciuga il pianto:
Nell'altro mondo incontro mi verrà.[1]

E furono tutti sei gli altri, al suo letto di morte — or sono due mesi — accorsi da Roma, dalla

[1] Vedi la nota R.

Sardegna, dal Cadore — con lo strazio di un affetto immenso, con la pietà di un rispetto che in quell'ora triste e solenne diventava venerazione.

E li riconobbe tutti, e per tutti — poichè il labbro era ribelle alla parola — ebbe uno sguardo pieno di affetto e di dolcezza che equivaleva ad una benedizione — poi il suo sguardo smarrito si posò sul ritratto della figlia perduta — e di là lo sollevò verso il cielo... e spirò col sorriso sul volto... come se l'avesse veduta *venirgli incontro* di lassù... donde egli l'aspettava — di lassù dove era da tanto tempo sicuro d'incontrarla in quell'ora.

E chi sa?.... — Nel vedere quel moribondo col suo sorriso pieno di quiete, di pace, questa esclamazione.... — che pure è un conforto al desolato problema di Amleto, e che da gran tempo non trovavamo più nel nostro cuore — venne involontaria in quel momento a morire in un sospiro sul labbro di tutti i presenti. — Chi sa?

Come aveva il culto della famiglia — così aveva il culto del dovere — e anche questo praticava modestamente, senza vanterie, senza pompe — come la cosa più facile, più semplice, più naturale del mondo — E lo è così poco.

Ed è ancora Ferrari che viene a darvene la prova. — Ecco alcuni brani d'una lettera in versi martelliani, da lui diretta nel 1859 ad un illustre personaggio che gli chiedeva conto di ciò che stesse facendo:

Ne avevano fatto allora il segretario della Università di Modena, e tramutato il poeta gioviale, vivace, il cospiratore coraggioso, in un professore di storia:

Quello ch'io faccio adesso desidera sapere?
Cerco di far men male che posso il mio dovere:
Professor, Segretario non chiesi d'esser fatto;
Vidi contro mia voglia me sbalestrato a un tratto
Là su, sopra una cattedra, a farci il calabrone,
La toga nera addosso, e in capo il berrettone.
Nè di più mi sorrise, malgrado l'onorario,
Vedermi di poeta mutato in Segretario.
Ben più modesto stato saria ne' voti miei!...
Servire il mio paese coll'arte mia vorrei.

E qui adduce le ragioni prosaiche per cui piegò la testa e sagrificò

dello scrittor la boria
Al titol di impiegato e Professor di storia.

E si lagna col caso e con la fortuna che:

componendo il lunario
Chiamò il giorno in cui nacque dì di S. Proletario.

Io, per tua colpa sola, o santaccio sguaiato,
Esser del mio paese non posso deputato;

Nè sarò senatore, nè avrò mai ministeri...
Al più, nella miriade sarò dei cavalieri;
Ma il peggio è che, per manco di un poco di moneta
Tolto or mi sia perfino di rimaner poeta. —
— Ebbene; a festa suoni il campanon del duomo
Finchè niun mi può togliere d'essere un galantuomo.
E un galantuom che voglia non rubare il salario
Buon segretario ha ad essere, se fatto è segretario,
E, se gli dàn l'incarico d'ammaestrare altrui,
Dee curar pria di tutto d'ammaestrarsi lui...
E vadan pure in fumo tutti i sogni dorati
Di gloria e rinomanza, e gli allòri sperati,
E l'ansia di tant'altre giovanili chimere,
Pur che si salvi il nome d'uom che fa il suo dovere.
Ah! mio caro Signore, non ho che un sol confórto,
Ed è che i figli miei, allor che sarò morto,
Se non potranno dire d'aver avuto un padre
Famoso per artistiche insigni opre leggiadre,
Diranno: amò l'Italia: cogli arfasatti e i ciuchi
Non ebbe comunanza: odiò Tedeschi e Duchi:
Tra i professor l'alzarono: eppoi tra i segretari,
Eppoi tra i cavalieri: egli restò Ferrari,
Paolo di nome, in legge dottore e, quanto al resto,
Orgoglioso dei titoli sol d'italiano e onesto.

C'è tutto il carattere di Paolo Ferrari nella semplicità schietta e modesta con cui esprime un sentimento come quello del dovere, così difficile a nutrirsi schiettamente, così difficile a manifestarsi modestamente.

Del resto la fisonomia di Paolo Ferrari, come quella di tutti i veri artisti squisitamente temprati, assumeva caratteri diversi, secondo il punto di vista da cui si guardava.

In società, nei convegni eleganti od allegri, nessuno più amabile, nessuno più espansivo di lui.

Sapeva far di tutto e tutto bene. — Era stato da giovinetto, eccellente schermidore, elegante cavalcatore, famoso giuocatore di bigliardo — e al vanto di questa ultima abilità ci tenne fino agli ultimi anni della sua vita — e tanto, che dopo una serie di partite guadagnate su competitori ch'egli stimasse degni di lui, era tanto contento e orgoglioso come dopo un trionfo teatrale.

Era stato un celebre danzatore di minuetto, in quei tempi in cui la danza, anche in società, non era un acrobatismo di salti, ma tutta una grazia di movenze e di passi.

Pochi anni or sono, facendo, come egli diceva, la corte, in casa mia, ad una mia vecchia nonna più che nonagenaria — che era stata molto alla moda fra le eleganti del primo Impero — ricordava appunto tutte le arcane seduzioni del minuetto, così raffinate e profumate, e le raffrontava con quelle acri e vertiginose del *waltz*.

E riscaldandosi la vecchia nonna nei suoi ricordi giovanili, e Ferrari nel suo corteggiamento da seduttore matricolato — finirono entrambi col mettersi in posizione di minuetto ripetendone i passi — che la vecchia nonna segnava con la punta del piedino adoperando tutta la civetteria dei suoi antichi ricordi, e che Fer-

rari eseguiva con una elasticità giovanile e una abilità provetta, da vero ballerino di scuola. — Era un quadretto delizioso, in cui spiccava il colore del tempo.

Ho detto che conosceva la musica — e cantava bene il baritono — aggiungo che suonava la chitarra con passione — come un *hidalgo* sotto le finestre della sua dama — al chiaro di luna, indispensabile pel colore locale.

Disegnava squisitamente. Se gli capitava di attendere un amico per un convegno — e intanto si trovava sotto le mani della carta ed un matita, non finiva più di schizzare figurine fantastiche, di abbozzare a memoria ritratti di conoscenti, caricature di amici, schizzi e paesaggi con un garbo da vero artista — a costo di ingombrarne — come avvenne una volta nello studio di un amico avvocato — una bella risma di carta bollata — preparata per una conclusionale.

Fece di più — un bel giorno ebbe — come dice lui stesso, in un suo sonetto

la fisima secreta
Che avria potuto riescire un Canova

e scommise di venir a capo di cavar da un po' di creta, la statuetta di un amico. — La scom-

messa fu accettata — e Ferrari si mise all'opera — e guadagnò la prova.

Ma il genio ahimè! non giova
Degli invidi a placar l' ira indiscreta

sclamò Ferrari in quel sonetto — onde è che

Disser che il genio plastico si trova
In lui peggior del genio del poeta

per cui, a far tacere i clamori dell'invidia, dovette dichiarare solennemente che in quella statuetta

volle effigiare il bipede intermedio
Avo dell'uomo e figlio del ranocchio.

Aveva lo spirito arguto, gioviale, — la celia sempre alacre e garbata — il motto pronto, facile, sicuro. Spargeva d' intorno a sè il buon umore, la festività — per cui la sua compagnia era desiderata, cercata dai convegni i più disparati. — Sono celebri certi brindisi coi quali egli per varî anni di seguito rallegrava la consuetudine amichevole di una cena al 31 dicembre, con cui, in casa d'amici, si soleva dare l'ultimo saluto all'anno morente e il primo al suo successore con quegli inni e voti all'avvenire che sono — come fu detto assai bene — il necrologio del presente.

In quei brindisi egli metteva in commedia tutti i convitati con le loro abitudini, coi loro difetti, con le loro storielle più o meno segrete, coi loro intercalari, coi loro *tic*.

Un anno in cui a quella cena assisteva il Cossa, col suo fido scudiero il Canori — venuti a Milano per gli impreveduti, ma splendidi trionfi del *Nerone* — Ferrari si fece raccontare in tutta confidenza dall'uno i piccoli segretucci più o meno galanti, le piccole debolezze dell'altro — — per fare, diceva, una improvvisata all'amico — e nel brindisi li sciorinò tutti con quel brio in cui era impareggiabile — divertendosi e facendo divertire la gaia brigata per le risate con cui quello dei due ospiti che era messo in azione, accoglieva la sorpresa dell'altro. (Vedi la nota S).

La nota predominante in Paolo Ferrari era la bontà — bontà coi colleghi in arte, bontà come professore cogli scolari, tanto che un suo collega lo chiamò il *Passatore*, per canzonare la indulgenza *passatoria* che dimostrava agli esami — bontà nella vita privata, bontà sociale che si rivelava con le facili tolleranze, i pietosi compatimenti, e i prudenti obblii.

"Sono — diceva — le virtù di cattiva lega che si coprono con la ostentazione della rigidità im-

placabile. “ E soggiungeva: „ Il dimenticare è la prudenza, la sapienza, la forza della vita. „

“ Guai se non si sapesse e non si potesse dimenticare! „

Ed egli sapeva e poteva dimenticare.

Nè questa bontà era in lui fiacchezza di fibra — istinto di debolezza — ma gagliarda e meditata volontà della mente e del cuore — perchè, a dir vero, un po' *formalista* lo era. — Non si acconciava a certe disinvolture soverchie del giorno, a certe violazioni quotidiane, minute ma insistenti, delle convenienze sociali. Su questo punto la sua suscettibilità era anzi un po' ombrosa, un po' subitanea — ma sempre scevra di rancori. — Andava in collera facilmente — ma le sue collere non gli si inacetivano mai entro l'anima e non vi lasciavano sedimento. Per un torto ricevuto aveva pronta la vampata di sdegno — e giurava, forse anche a sè stesso, che non lo avrebbe mai più perdonato al colpevole — ma appena questi lo emendava con la più lieve cortesia, i fieri risentimenti svaporavano subito dal suo ottimo cuore, e la naturale bontà dell'anima gli rendeva non solo facili, ma graditi il perdono e l'obblìo.

Una volta gli accadde di dover lagnarsi di

un suo congiunto per non so quale grave mancanza di rispetto e di affetto. Andò in una fierissima collera e gli scrisse una lettera di fuoco; non avrebbe mai più avuto rapporti con lui, non lo riconosceva più per parente. — Insomma la scomunica maggiore.

Il parente scrive, riscrive per giustificarsi. Ferrari, irremovibile, respinge le lettere — non tien conto delle scuse.

Passano nove o dieci mesi. — Ferrari si reca nella città ove quel parente risiedeva, per mettere in iscena un suo lavoro. Il parente tenta di presentarsi a lui — ma, pauroso della accoglienza brusca che si aspettava, lo fa coll'aria più mortificata del mondo — batte adagino all' uscio — si ferma sulla soglia a capo chino, aspettando che la burrasca gli si rovesci addosso. Ferrari gli va incontro a braccia aperte... lo bacia — lo colma di gentilezze — lo invita a pranzo con la moglie e coi figli. — L' altro resta *attonito e non può attribuire,* come il Marchese Colombi — e la sua sorpresa gli si dipinge sul volto un po' sbalordito — e Ferrari nota quell'aria di trasognato, e dopo il pranzo, ilare e sereno, tra una buffata e l' altra di sigaro, gli chiede : *Ma che hai da guardarmi così estatico?*

E l'altro: *Mi ha dunque proprio perdonato?* — A questa interrogazione si affacciano ad un tratto alla mente di Ferrari e il torto fattogli, e le collere sue, e i fieri propositi. — Afferra subito, — vedendosi davanti quell' altro tutto confuso e umiliato, — il lato comico della situazione — e dà in una sonora risata: *Che vuoi? Me ne ero dimenticato.*

Avevi dimenticato davvero? — gli chiesi quando mi narrò l'aneddoto. — *Credo di sì* — mi rispose. — *Mi trovo tanto contento a dimenticare.*

VI.

In politica ebbe delle convinzioni forti, incrollabili — ma non ebbe delle passioni — tranne quella della patria, della sua grandezza, della sua gloria. — Se qualche fiammata di entusiasmo o di riprovazione parve in lui talvolta scoppio di passione — fu per qualche cosa che in bene o in male colpiva il suo sentimento di patriota — fu di entusiasmo per l'*obbedisco* storico di Garibaldi — fu di riprovazione per qualche solenne e triste ingiustizia verso la memoria dei grandi cui dobbiamo la patria. — Non voglio ricordare quali fossero. — È sapiente, è patriottico il cancellarlo dalla memoria.

Ma quella fiammata, passando attraverso al doppio purificatore della sua bontà e del suo patriotismo, diventava luce limpida e blanda di cielo che rischiarava la equanimità dei suoi giudizî.

Beato lui che visse in un ambiente in cui

queste purificazioni e queste tramutazioni possono compiersi!

Non ebbe ambizioni. Una sola volta si lasciò portare a deputato — come si suol dire in gergo politico — nella sua Modena — ma lo fece solo quando il suo assenso gli fu chiesto, come l'adempimento di un dovere verso i principî che professò per tutta la vita. — Si lasciò portare a deputato, come si lasciò nominare professore di storia — non chiese di esserlo — non subì, per riescire, nessuna delle tante umiliazioni con le quali si compera spesso qualche centinaio di voti — non si prosternò a nessun grande elettore — non commise nessuna grande o piccola vigliaccheria — non disse una parola — non mosse un passo — non imbottì nemmeno di rettorica nessun programma.

Non riescì — e fu bene per lui. Nulla logora tanto quanto la politica. Il respirarne i miasmi avvelena l'anima — il manipolarne gli acidi corrosivi consuma la vita fisica e morale. — Credetelo a me. — A rimanere artista facendo il deputato, a fare il deputato restando artista ben poche fibre reggono — e queste poche, a patto di separare in due parti ben distinte, per tempo e cerchia d'azione, la duplice esistenza. Il depu-

tato soffoca l'artista — l'artista sopprime il deputato.

Non riescì — ma non se ne irritò — non se ne accorò — svestì la pretesta di candidato, come un milite della *territoriale* sveste la uniforme indossata pei giorni di servizio obbligatorio, e ripone in un cantuccio della casa l'innocente fucile — da cui non si riprometteva certo gli allori gloriosi dell'eroismo. (Vedi la nota T).

Eppure i suoi titoli per rappresentare il proprio paese li aveva — ed erano in pienissima regola. Erano titoli di vero e coraggioso patriottismo, che datavano da quei tempi nei quali il patriottismo non si fabbricava a colpi di rettorica e di frasi fatte — e non serviva a chiamare gente attorno alla carrozza di Dulcamara, per aiutarlo a vendere cari i suoi specifici — ma era apostolato nobile e ardito che poteva condurre dritto dritto alla galera, e forse alla forca.

Difatti i primi movimenti del 58 trovarono il Ferrari tra i capi del partito nazionale in Modena — segno evidente che aveva fatto le sue prove, se i cospiratori contro il Duca riponevano tanta fiducia in lui, che era figlio di un ufficiale

superiore del Duca, legato al proprio giuramento da una di quelle fedi all'antica che non transigevano e non cercavano scappatoie per transigere impunemente.

Gli è che tutti sapevano a Modena quali tempre di carattere fossero il padre ed il figlio — e come, amandosi e rispettandosi a vicenda, l'uno amasse e rispettasse nel padre la fedeltà del soldato — l'altro amasse e rispettasse nel figlio la insubordinazione del patriota.

Ed è come uno dei maggiorenti del partito nazionale, che prima ancora dei famosi *gridi di dolore*, egli ebbe a Torino — ove era andato col pretesto di mettere in iscena la *Prosa* — un colloquio col Conte di Cavour, di cui raccontava col solito spirito i curiosi particolari.

Si era in pieno inverno. Come tutti i convegni che il Conte di Cavour dava ai cospiratori dei varî paesi italiani, anche quello con Ferrari era fissato alle sei del mattino — un buio profondo — un freddo intenso.

Il Conte era ritto in piedi davanti ad un alto scrittoio, tutto ingombro di carte — nel suo studio — ove in un vasto ed antico camminetto ardeva crepitando una grande vampata. — La missione di Ferrari era di scandagliare abilmente quale

dei due apostoli che percorrevano le regioni italiane, portando il verbo di Cavour — il La Farina che predicava l'agitazione preparatrice ò il Boncompagni, che raccomandava la calma dell'aspettazione — fosse realmente l'interprete del pensiero cavouriano.

La scherma delle reticenze e dei sottintesi fu in quel colloquio sostenuta con grande abilità da ambe le parti.

Ferrari uscì dal convegno recando seco per unica soluzione, questo assioma, che pure nella sua forma paradossale, riassume felicemente la politica di Cavour — dalla spedizione di Crimea al convegno di Biarritz — dal convegno di Biarritz alle annessioni — Egli raccomandava la *audacia prudente* e la *prudenza audace.*

Tornò a Modena, almanaccando su questo problema — e da buon cospiratore cercò di metterlo in pratica. — E diffatti nella casa sacra del colonnello Ferrari, suo padre, con audace prudenza si componevano prima e si stampavano poi, coi caratteri di una tipografia clandestina — indarno cercata dalla Polizia in tutte le case sospette di Modena — i proclami, mercè i quali con prudente audacia si teneva viva l'agitazione raccomandata da La Farina — e quelli

coi quali se ne tratteneva lo scoppio prematuro, secondo i consigli di Boncompagni.

Viene il 59 — la pace di Villafranca minaccia di distruggere nell'Emilia la lunga preparazione e le ardenti speranze.

Ed ecco che Ferrari, applicando la raccomandazione di Cavour, assume una parte prudentemente audace di autore e di attore nel gran dramma delle annessioni — e mette in iscena — con tutto lo sfarzo possibile di comparseria e di bânda sul palcoscenico, con esposizione del busto di Vittorio Emanuele, e sventollo di colossali bandiere e assordanti rulli di tamburo, affidati ad un amico di buona volontà che sapeva darvi dentro con intelligenza e patriottismo — il grande spettacolo comico coreografico del conferimento solenne a Farini della cittadinanza Modenese per poter proclamarlo dittatore dell'Emilia, — nel quale spettacolo egli sostenne *la parte di popolo* — come ebbe a dire Emilio Visconti-Venosta, che allora — non essendo ancora stato Ministro degli esteri, ma essendo semplice segretario di Farini, si permetteva di non nascondere lo spirito che ha sempre avuto.

Eppure quello spettacolo comico-coreografico

ebbe una seria influenza sui destini della patria nostra — perchè servì a raffermare nelle salde e fide mani di quell' illustre patriota che fu il Farini, col governo dell'Emilia, il modo di spingere gagliardamente alla meta la difficile opera dell'annessione.

La parte di popolo però il Ferrari non l' ha sfruttata per sè. — Il tribuno sparì coll' ultimo rullo di quel tal tamburo patriottico. (Vedi la nota U).

Dopo aver creato una Dittatura ed un Dittatore il Ferrari si trasse, con modestia un po' sdegnosella fuori dalla folla che faceva ressa sullo scalone del Palazzo di Governo, e si spingeva innanzi a furia di gomiti per farsi scorgere dal potere e scaldarsi ai raggi del sole nascente — nella qual folla i patrioti del posdomani erano — come sempre, — in maggioranza.

Fu il Dittatore che trasformò il tribuno... di circostanza in Direttore della *Gazzetta Ufficiale*, forse perchè non ci pigliasse troppo gusto a far la parte di popolo — eccelsa posizione che il Ferrari, da quell'ambizioso che egli era, sfruttò largamente... in uno scambio quotidiano di comunicazioni allegre e bizzarre in versi tra la Direzione della *Gazzetta Ufficiale*, e il Gabinetto di S. E. il Dittatore, a capo del quale era il So-

ragni — ora serio ed abile Prefetto di Brescia, allora un vivace spirito Modenese.

Questi mandava i comunicati ufficiali in versi, tolti per lo più da qualche strofa popolare di libretti d'opera — e Ferrari li traduceva in prosa ufficiale.

Una sì preziosa corrispondenza non rimase segreta. — Vi fu qualche indiscreto che pubblicò la parte più importante di questi rari cimelî. — E però ne tolgo un brevissimo saggio da quella dotta pubblicazione.

Si trattava di annunziare la partenza del Dittatore? — e Soragni scrive:

È partito al primo albor
Il mio vago Dittator.

E la *Gazzetta Ufficiale* traduceva:

"*Nelle prime ore di questa mattina S. E. il Dittatore è partito, ecc.*"

Tornava? — e Soragni scriveva:

Egli riede... oh! lieto istante!
Qui doman lo rivedrò.

E la *Gazzetta Ufficiale*: — *È annunziato per domani il ritorno a Modena di S. E. il Dittatore dell'Emilia.*

In un'altra occasione Farini doveva partire — ma il tempo era così perverso da indurre il Di-

rettore della *Gazzetta Ufficiale* a credere che la partenza potesse essere revocata — e per accertarsi manda un *messaggio* al Soragni così concepito:

Dal tuo stellato soglio,
Signor, ti volgi a noi,
Rivela ai fidi tuoi
Se parte il Dittator.

E Soragni di rimando:

Mentr'io del posto altissimo
Mi godo la cuccagna
Il Dittator si bagna
Partendo per Romagna
E con gagliardo spirito
Affronta il temporal.

E Ferrari, proseguendo la celia, stampa solennemente nella *Gazzetta Ufficiale:*

" *Mentre vi son tanti che innalzati, ad elevatissimi posti, poltriscono nell'ozio infingardo e sagrificano ai comodi e agli agi il loro dovere, S. E. il Dittatore dell'Emilia dando un nobile esempio, malgrado l'imperversare della stagione, è partito, ecc.* „

Si trattava di una rettifica?... e Soragni ne sollecitava la pubblicazione con questa perorazione patetica:

Stampa, e nel ver s'acquetino
La dubbia mente e il cor.

Correva voce di un piccolo scontro nei monti

fra un drappello di soldati e una banda di così detti insorti? — e il Direttore della *Gazzetta Ufficiale* spediva un *fido messo* al Soragni con questa domanda:

Guerresco evento, dimmi, seguia?

E Soragni di rimando:

Lo dica il foglio che mando a te, — come nel *Trovatore* — e trasmetteva il rapporto ufficiale.

Mentre Ferrari barzellettava in versi col Soragni, gli uomini pratici — coloro che sino ad annessione assicurata se ne stettero in disparte per non compromettersi — non perdevano il loro tempo in celie gioconde, ma lo occupavano a fare la loro strada — e la facevano — e diventavano Deputati, Senatori, Ministri — mentre Ferrari da direttore della *Gazzetta Ufficiale*, passava a Segretario della Università di Modena. Occorse che l'Italia fosse già fatta per lo meno a metà, perchè un decreto del Mamiani lo mandasse a Milano professore di storia.

Era un letterato — ne vollero fare uno storico. — Ferrari, con la solita rigidità di coscienza, fece di tutto per diventarlo, o almeno per parerlo. — Fece come pei matrimonî determinati, non dalla

reciproca inclinazione, ma dalla convenienza: — — studiò attentamente la donna con cui doveva dividere una parte della propria vita, per riescire a convivere in buon accordo con essa. — E il buon accordo lo ottenne così che il matrimonio parve al mondo sempre felice — e il pubblico mostrò sempre di rallegrarsene cordialmente con la storia e con Ferrari, accorrendo alle sue lezioni e acclamandole cordialmente. — Ma nessuno degli ascoltatori si accorse della improba fatica che gli costava il salvare le apparenze. — Fu detto di lui che distribuiva agli scolari ed al pubblico al giovedì in eleganti cartocci quella farina finissima del passato, che egli stesso aveva per tutta la settimana macinato, facendo girare come il povero Esopo, a furia di schiena, la pietra da macina.

E passarono molti anni prima che ottenesse finalmente di far divorzio da quella prima moglie — da lui sempre molto rispettata, ma poco amata — e di passare a secondi voti con la donna del suo cuore, — diventando professore di letteratura.

E fu quello uno dei giorni più felici della sua vita.

Come professore, Ferrari apparteneva a quella

scuola che crede essere preferibile l'insegnar bene all'insegnar molto — forse perchè apparteneva a quella generazione che imparò meglio imparando meno.

E diresse con questa convinzione il suo insegnamento.

Lasciò da banda le pedanterie, le astruserie — le risurrezioni fantastiche e fantasiose — le esplorazioni scientifiche in regioni ipotetiche, in tempi ipotetici — alla ricerca inquieta delle sorgenti della lingua nostra — salvo a ritrarne lo stesso costrutto che dà la ricerca delle sorgenti del Nilo, e salvo ad insegnare una letteratura archeologica in lingua ostrogota.

Insegnò con parola viva la letteratura italiana viva e vitale — studiandola alle sue fonti genuine e sicure — seguendola nel suo glorioso e largo percorso — la insegnò con tanto rispetto, tanta fede, tanto amore, da farla imparare con fede, rispetto ed amore.

E questo pareva a lui il modo migliore di insegnare e di apprendere.

Difatti, parlando ai suoi scolari nella chiusa di una prolusione, egli rivolse loro queste parole:

" Questo raccomando ai giovani sopratutto. Studiate con la mente — ma imparate col cuore.

Fate della scienza — a cui vi dedicate — un'amica vostra — e avrete da essa conforti e sorrisi, la cui dolcezza ora non potete pensare. „

E in altra occasione, in una rassegna drammatica, pubblicata nel 1865, diede agli attori un consiglio — che svolgeva lo stesso concetto:

“ Gustavo Modena — che aveva la posa dello scettico e del cinico — diceva con fiera mordacità, tre essere i requisiti di un grande attore: voce, voce e voce.

“ Io non nego l'utilità di questi tre requisiti; ma ve ne aggiungo nientemeno che altri sei per conto mio, e sono:

“ Verità, verità, verità — ma sopratutto cuore, cuore, cuore.

“ Questi ultimi tre sono i più indispensabili. In arte nulla si fa, nulla si ottiene, se il cuore non c'entra. „

E ad un giovine autore verista, che gli svolgeva le sue teorie e i nuovi sistemi da fotografo per cogliere e riprodurre i famosi *ambienti* — come se Goldoni coi suoi sistemi vecchi non li avesse côlti e riprodotti con mirabile verità — — diceva:

“ Tutto ciò va benissimo — può servire per lo sfondo del quadro. Ma non basta osservare e copiare — per fare un dramma bisogna sentire e far sentire — bisogna che il dramma abbia un cuore, e che parli al cuore. Altrimenti una buona macchina fotografica varrebbe meglio di voi. „

Possano questi consigli, che Paolo Ferrari lasciò morendo come un ultimo ricordo, un ultimo addio ai suoi scolari, agli attori, ai giovani autori, possano non andare perduti e sarò superbo di averli ricordati.

Come egli consigliava di essere nella scienza, nell'arte, tale egli fu.

In lui l'arte, la scienza, la vita — tutto — trasse dal sentimento profondo del cuore quella forza di espansibilità, di comunicazione che, ove passa, elettrizzando, feconda.

E qui il mio doloroso e modesto cómpito è finito.

Io non ho fatto che aprire quel santuario dell'animo ove ognuno di noi tiene racchiusi e custoditi i più cari ricordi dei più cari affetti — e vi ho, per così dire, introdotti nella religiosa intimità di quel santuario — perché la gentile pietà che qui ci raccolse, ci accomuna tutti nell'affetto, nel rispetto per la grande memoria dell'amico nostro.

Se la evocazione di questi ricordi ha potuto commuovervi — se essa mi valse la vostra benevole e indulgente attenzione — gli è che sono i suoi pensieri, i suoi sentimenti, manifestati il

più delle volte con le sue stesse parole che io vi ho confidato — come li ebbi da lui nella confidenza fraterna della nostra intimità — gli è che fu Paolo Ferrari, che oggi commemora, in mezzo a noi, Paolo Ferrari — Paolo Ferrari semplice, schietto, modesto, integro, espansivo, sereno, gioviale — come lo hanno amato tutti quelli che lo conobbero da vicino.

Eppure quell'uomo così semplice e modesto è una delle più grandi, delle più imponenti figure che resteranno nella storia dell' arte italiana a testimoniare, non solo che essa ha esistito, ma che ha esistito, forte, vigorosa, robusta, nobile, rispettabile, rispettata — e ad insegnare ai giovani quella fede nell'arte, senza cui non si combattono le sue alte battaglie. — È quella fede che dà la costanza nella lotta — e la forza per resistere così agli sconforti come alle tendenze, alle influenze che possono far smarrire ad autori ed a pubblici la retta via — quella via da Ferrari coraggiosamente, imperturbabilmente seguita, e dalle opere sue e dai suoi consigli, tracciata. È per la virtù di quella fede che egli potè imporre coll' esempio il rispetto altissimo alla dignità dell' arte — che nelle opere del Ferrari — sia che provocassero la commozione

o il sorriso — fu sempre altamente onesta, altamente educatrice — e per questo ed in questo altamente nazionale.

Ond'è che a me stesso — che me lo vidi daccanto ogni giorno per tanti e tanti anni e credeva di averne misurato la statura — l'ombra sua — che oggi, alla luce dei ricordi evocati, risorge davanti al pensiero nella sua interezza umana ed artistica — mi pare più alta di cento gran cubiti — e mi riempie di meraviglia.

Questo artista glorioso che dai primi tentativi della scena, di un balzo è arrivato al capolavoro — al *Goldoni* — che trovò nella sua fede artistica il coraggio di resistere alle amarissime delusioni dei primi rifiuti — e invece di abbandonarsi ai rimpianti del genio incompreso, riescì a far comprendere e ammirare questo genio — e in trentacinque anni di lavoro creò tutto un teatro, lottando prima con le resistenze dubbiose, poi con lè esigenze eccessive, poi con le incertezze e gli abbandoni del pubblico — e quando egli stesso si credeva esaurito, risorse ancora per lottare — coraggioso veterano — e per vincere — meritava bene il supremo conforto di sparire col bacio della gloria sulla fronte — col plauso festoso, amichevole cordiale del grande pub-

blico italiano — a cui Roma partecipò con tanta cordialità — nell'orecchio e nel cuore — meritava la grande onoranza di profondo compianto nazionale che attorniò la sua bara — meritava che da quella bara si elevi oggi un saluto pieno di orgoglio pel passato, di speranza per l'avvenire dell'arte Italiana — che fu di Ferrari l'amore costante anche quando gli diede amarezze crudeli — e ne è e ne sarà la gloria imperitura.

—

NOTA A.

(a pag. 2).

DISCORSO DI FERDINANDO MARTINI.

Ecco le parole con cui il 16 maggio, Ferdinando Martini, Presidente della Società degli autori drammatici, apriva nel salone del Teatro Nazionale, la cerimonia commemorativa di Paolo Ferrari.

Signori,

Compiono in questi giorni tre mesi da quando Paolo Ferrari, seguendo la fortuna del suo *Fulvio Testi,* venne qui, in Roma: e sulle scene di questo istesso teatro vide offrirglisi l'ultimo premio della sua laboriosa e feconda vita d'artista. Ognuno di voi lo ricorda: che liete accoglienze, che fragore di applausi! Da quasi dieci anni l'opera sua s'era fatta più rada, più lenta e meno felice: sì che quando il pubblico in que' *bozzetti* sonanti dell'antica gaiezza rigustò i piaceri che le migliori commedie del Ferrari gli avevano ammanniti altre volte, si compiacque nel ricordare a sè ed al poeta suo le comuni feste d'un tempo; e la recita del *Fulvio Testi* parve quale tra le giornate brumose una di quelle aurore tepide del novembre impregnate di olezzi nelle quali si risentono, vorrei dire si rivivono, le fiorite allegrezze e le promettenti fragranze della primavera.

Pochi giorni dopo, il maggiore degli scrittori drammatici della nuova Italia era morto.

Dico liberamente " il maggiore, „ senza arrogarmi autorità di critico, senza temere mi si rimproverino giudizi troppo indulgenti, paragoni troppo affrettati. Innanzi a uditorio così eletto duole ricordare frase troppo usitata, aneddoto divenuto volgare; ma lo debbo per significare il pensiero mio con quella rapidità che voi avete diritto di attendere, ed io desidero. Alla signora di Stael che gli domandava quale fosse per lui la donna più grande, Napoleone rispose: quella che fa più figliuoli. Quella risposta, che giova credere una impertinenza meditata per scusarla d'essere una scempiaggine, torna in memoria ogni volta che si tratta di raffrontare tra loro gli scrittori drammatici. Il più grande è veramente colui che mette al mondo il maggior numero di creature vive. L'industria sottile onde si compone un intreccio, il paziente lavorìo di raziocinio onde si serra la compagine di un dramma, la giocondità onde si animano i dialoghi, lo esperto accorgimento onde si preparano gli effetti, la osservazione diligente, acuta, assidua ond'esce la dipintura del costume, valgono a suscitare gli applausi una sera od un anno: poi il tempo passa, le situazioni invecchiano, mutano le usanze, mutano le foggie del conversare, muta in una parola, quella che fu la realtà relativa, nella cui rappresentazione fedele trovò compiacimento una generazione: invece la realtà immanente, il personaggio umano sopravvive e dura compiacimento de' secoli. Chi di voi sa narrarmi, così ad un tratto, tutti gli incidenti del *Misantropo* o del *Barbiere di Siviglia?* Ma *Alceste* e *Figaro* vi stanno innanzi gli occhi della mente, immortali. — Altri forse in altro lo vinse; ma nessuno nel tempo nostro dette tante quante il Ferrari persone vive alla commedia italiana.

Era dunque dovere, per la Società degli autori drammatici, dare un ultimo tributo di onoranza al maestro venerato e caro; e darlo qui dove egli colse le ultime palme. A discorrere degnamente di lui nessuno più atto dell'uomo egregio

ch' io ringrazio dell'essersi reso alle preghiere che, per molte ragioni facili tutte a comprendersi, gli rivolgemmo. Leone Fortis non ha bisogno di essere presentato da me al pubblico; egli, che tra' decani de' critici e degli scrittori drammatici italiani, serbò l'animo aperto al culto di ogni cosa bella anche tra i fastidiosi dibattiti della politica e le fatiche quotidiane, urgenti sempre, del pubblicista. Per Leone Fortis *Cuore ed arte* non fu soltanto il titolo di un dramma fortunatissimo; cuore e arte fu ed è tuttavia la nobile divisa della sua vita.

NOTA B

(a pag. 6).

Ecco la lapide collocata nell'atrio del Teatro Nazionale di Roma per cura della Società proprietaria.

L'epigrafe è dettata da Ferdinando Martini. La lapide fu scoperta il 16 maggio 1889.

PAOLO FERRARI
DA MODENA
FRA I COMMEDIOGRAFI ITALIANI DEL SUO TEMPO
IL PIÙ ILLUSTRE
IN QUESTO TEATRO
NEL FEBBRAJO MDCCCLXXXIX
POCO AVANTI LA MORTE
EBBE DAL PUBBLICO
MEMORI SALUTI E PLAUSI
CHE DOVEVANO ESSERE GLI ESTREMI

—

LA SOCIETÀ DEL TEATRO DRAMMATICO NAZIONALE
Q. M. P.

NOTA C
(a pag. 10).

A compiere lo svolgimento del suo concetto, il Ferrari soggiungeva:

Dramma vuol dire *azione* e cioè: successione di *fatti*, movimento di *passioni:* intreccio di queste con quelli. Sicchè protagonista costante della drammatica è forzatamente e sempre il grande motore: *lo spirito. Lo spirito fuori di noi: lo spirito in noi: Dio e l'uomo.* Dio, in quanto è fuori di quella realtà esistente che l'arte ricrea, non entra nella drammatica che come personificazione, sotto umana sembianza; resta dunque l'uomo. L'uomo che ha pensieri, affetti, bisogni, che esterna ciò che pensa con segni sensibili, si muove, agisce sul suo teatro, che è il mondo, la vita: l'uomo ch'esprime i suoi pensieri colla voce e la movenza. Ed ecco la drammatica che, fatto centro del suo contenuto l'uomo, con tutto ciò che lo circonda, nell'isolamento individuale o nell'agglomerazione socievole, in qualsivoglia momento, nel passato, nel presente, nell'avvenire, in qualsivoglia parte angusta o bassa del mondo, si impossessa di tutte le maniere di manifestazione del pensiero e le trasporta tutte nel suo mondo estetico: e ne fa l'eloquenza —

la poesia — la musica — la mimica — la danza: d'onde le sue diverse maniere di riprodurre l'uomo: il *dramma comico*, che noi diciamo *commedia*, il *dramma patetico o tragico,* che noi diciamo semplicemente *dramma;* il *dramma storico* che può essere comico, patetico o tragico, nel qual ultimo caso avremo la *tragedia propriamente detta:* il dramma in versi o in prosa; il dramma lirico buffo o serio; il dramma mimico-danzante.

E così vediamo tutte le forme particolari, rappresentative della grande, eccellente Arte della drammatica, avere pari dignità e legittimità, purchè ciascheduna abbia la prima delle dignità: *volere e sapere essere quello che è:* purchè dentro la sfera dei mezzi conceduti alla sua attività non cerchi l'*illusione,* l'*imitazione* del realè, ma la ricreazione estetica del reale.

Ho creduto doveroso omaggio alla memoria del Ferrari il completare questo brano delle sue lezioni *sul posto che occupa la drammatica fra le così dette arti belle* — dal momento che ne citai una parte nella *commemorazione.*

NOTA D
(a pag. 14).

Anche sulla *riproduzione del vero*, sul *verismo*, sull'*idealismo* completo il brano della lezione che ne discorre:

Il critico che per biasimare un'opera d'arte dice: in natura questo non si dà: invece di un biasimo può trovarsi a dire una lode.

Il *Maldicente*, il *Bugiardo* di Goldoni — ha ragione il Baretti — in natura non si danno: ma il *Maldicente* e il *Bugiardo* in ogni loro parte eccitano viva e gradevole l'idea dei tipi reali a cui somiglianza furono fatti: la bellezza loro sta appunto in questo accordo di inverosimiglianza e di verosimiglianza.

Ma in due diversi modi può il genio trarre dal vero l'idea specifica in cui accordare con eccellenza il verosimile e l'inverosimile: o, come Goldoni, studiando un dato *individuo reale*, nei suoi momenti artistici e condensando questi momenti entro le economie non verosimili ma estetiche dell'opera d'arte: o, come Shakespeare, studiando una *specie vera*, un *genere vero*, e condensando i lati artistici comuni agli individui di quella specie o di quel genere, in un individuo *ideale*, non verosimile, ma estetico.

Eccoci al *realismo* — all'*idealismo*. Le due

scuole sono viziose quando esagerano: esagerate l'analisi semplice della realtà: siete un *verista;* esagerate la sintesi complessa di una idealità: siete un idealista; esagerate Don Marzio o Lelio, avrete il verismo; esagerate l'Amleto, avrete l'idealismo — viziosi l'uno e l'altro.

NOTA E
(a pag. 19).

Riferisco anche le prime due strofe di questa poesia — perchè così i lettori possano averla completa — e perchè anche in esse la satira del genere è fatta con grande maestria — e colpisce giusto.

Poichè la mia lucerna omai rosseggia,
Poichè la fantasia, strappato il fuso,
Ha volontà di metter via la rocca,
E far, secondo l'uso,
Quattro parole col pensiero ottuso
Che accanto a lei, con un sigaro in bocca,
Fumo e sbadigli alternando boccheggia;
Animo, Musa mia, l'istante cogli,
Busto e sottane sciogli,
E una canzon cancanica pragheggia.

Torcano gli occhi altrove i vecchi sciocchi,
Cui la savia pazzia del senno invaso
Uscì dal petto e dal cervello in sputi
E in tabaccoso taso
Che dalle fauci espurgano e dal naso
Giù per i labbri e pei menti grinzuti;
L'arte per loro è carta da tarocchi;
Lascia che con le lor Paole e Lucrezie
A tue grasse facezie
Gli sciocchi vecchi altrove torcan gli occhi.

NOTA F
(a pag. 29).

In questa lettera al Mamiani — che non fu mai publicata e che non so neppure se sia stata mandata all'illustre uomo cui era diretta, ma di cui trovai nelle sue carte l'abbozzo — Ferrari si chiede se " mentre si parla tanto pel risorgimento del teatro non si potrebbe fare qualche cosa anche pel risorgimento della critica, e se anzi questo non dovrebbe mettersi avanti a quello per chi non voglia mettere il carro avanti ai buoi „ e passa in rivista i critici di quel tempo (1863) — e siffatta rassegna non mette certo in rilievo la autorevolezza, la competenza, la serietà di quei critici. Questa rassegna conclude coi due versi sdegnosi di Prati.

Musa, ridiam di giudici
Sì lepidi o sì rei.

Ma dopo quello sfogo, fatto col Mamiani prima e col Martini poi, contro i critici del suo *Duello* — Ferrari non si curò e non si occupò più di rispondere alle critiche ed ai critici — per tutta la sua lunga carriera artistica.

Non che le sgarbatezze, le ingiustizie o la malafede che i critici piccoli si permettono cogli

autori grandi — per aver l'aria di essere di eguale statura — lo trovassero così tetragono come si vantava di essere. — Nel cuor suo se ne offendeva, se ne crucciava, e sopratutto se ne sdegnava. Ma non lo lasciava scorgere — spesso neppure ai più intimi suoi. — Anzi non sapeva liberarsi completamente dalla *posa* di *non leggere le critiche dei giornali* — posa comune a tutti gli autori — che, viceversa poi le leggono tutte — e spesso le leggono troppo.

Solo negli ultimissimi giorni, proprio alla vigilia di quello in cui fu colpito dalla morte, si era accinto a rettificare certi bislacchi particolari della sua vita, pubblicati da un giornale artistico di Firenze.

Diffatti sul suo scrittoio, in uno dei soliti nitidi e levigati fogli di carta, si trovò il principio di una lettera indirizzata al direttore di quel giornale — sei righe sole, un po' ironiche e sdegnoselle, ma assai tranquille e serene — che la morte arrestò, a metà di un periodo.

NOTA G
(a pag. 31).

Sulla origine della *Prosa* ecco ciò che scrisse *Doctor Veritas* nelle *Conversazioni* dell'*Illustrazione Italiana* (Vol. II).

Si era nel 1857 — in piena epoca di dimostrazioni. — Una delle sere in cui al vecchio Teatro Re si applaudiva di più alle tirate di Parini nell'ultimo atto — tirate così cariche d'elettricità politica — qualcuno ebbe una idea: *Facciamo scrivere una commedia a Paolo Ferrari.* — Trovata la formula, la cosa andava da sè. — La sottoscrizione si aperse, — si onorava in Ferrari l'autore e il patriotta — si faceva un bell'atto di mecenatismo artistico — e una *dimostrazione.* — Le sottoscrizioni fioccarono.

Quella commedia fu la *Prosa.* — La Polizia l'aspettava al varco per proibirla. — Ferrari, più furbo di lei, glielo avea reso impossibile. — Il pretesto non c'era. Il Direttore di Polizia lo cercò egli stesso — invano. — Si dovette permetterla.

L'allusione c'era — ed era appunto nella spostatura di Camillo Blana, in quella vita fittizia

in cui si sfogavano le esuberanze giovanili dei tempi.

Del resto allora era *bon ton* nel mondo aristocratico, nella *società* — come si dice adesso — l'occuparsi a far scrivere una commedia — adesso è *bon ton* nello stesso mondo scritturare giocolieri e *cocotes* per un qualche *café chantant*.

NOTA H
(a pag. 51).

Da questa lettera diretta al Mamiani, tolgo il brano con cui si chiude, nel quale il Ferrari riassume le sue idee sui requisiti che secondo lui deve avere la critica per essere rispettabile e rispettata.

La critica di un'opera drammatica deve avere alcuni requisiti che non credo inutile accennare avendomi l'esperienza mostrato che dai più sono dimenticati o ignorati.

Anzi tutto deve prender le mosse da una esatta esposizione (non della favola) ma del *concetto* dell'Autore. — Il critico poi biasimi o lodi pure a sua posta questo *concetto*; ma cominci dal *capirlo;* nessuna fede può attendersi da me un mio critico, al quale io possa rispondere: non è colpa mia se voi non avete capito le cose che criticate!

Capito ed *esposto* bene il *concetto,* c'è delle altre cose che il critico deve *capire* ed *esporre:*

i mezzi adoperati alla rappresentazione di quel *concetto.* — Un critico che *capisce a sproposito* questi mezzi e le loro particolarità mette a gran repentaglio la sua riputazione di critico leale, e non la salverà che trincerandosi dietro la cortezza del proprio ingegno, o l'imperizia, o l'avventatezza.

In terzo luogo, il critico, badi bene nelle sentenze sue di non incorrere mai ad affermare altro che i fatti veri; se afferma fatti falsi, non critica più, dice semplicemente delle bugie. — Deplorevole condizione letteraria di un popolo quando cotesti precetti si rendono necessari!

Quarto: il critico sia ben versato nelle cose che sottomette al suo sindacato: è vero che molte cose si può criticare non sapendole fare; si critica un quadro, senz'essere pittori; e si può criticare una commedia senza saperne fare; ma colui non può criticare lo stile e la lingua di una commedia, il quale ad ogni piede sospinto incespica in qualche ignorato paragrafo di grammatica o di retorica.

Dunque, riepiloghiamo: un critico deve capire — non deve capire a sproposito — non deve affermare che il vero — deve sapere scrivere tanto correttamente quanto è mestieri a chi si fa correttore dello scrivere altrui.

Quanti sono anche in giornata i critici che abbiano tutti questi requisiti? — Quanti viceversa quelli che li stimano superflui... e passano oltre allegramente?

NOTA I
(a pag. 58).

Ecco la parte della lettera di Ferrari a Martini che è solo brevemente riassunta nella *commemorazione*:

... E finalmente il disegno da me prescelto mi presentava un altro vantaggio: quello di non parlare direttamente che punto o poco del *duello* nel primo e nel secondo atto, per entrar poi repentinamente nel tema al terzo, nel quale io scopro, in certa guisa, le batterie da me preparate nei due precedenti atti. Tale artificio era necessario svolgendosi un tema, la trattazione del quale in teoria diviene monotona. Astenendomi dal parlarne troppo in principio io creai la curiosità, l'ansietà del *tema* nel pubblico. Due terzi dell'effetto del terzo atto sono dovuti a questo artifizio — credilo a uno che ha molto ascoltato il pubblico che ascolta.

Dei caratteri non ti dirò. Cercai popolare la scena di figure simpatiche — il più malvagio cercai di nobilitare, per non renderlo odioso. — Ma una cosa cercai, la quale non so se il pubblico abbia rilevato: fare dell'Amari e del Sirchi due figure, per così dire, di *scuola* opposta; *classico* l'Amari, *romantico* il Sirchi; tragico uno alla

maniera dell'Alfieri; tragico l'altro alla maniera di Shakespeare. Nel quarto atto cercai rendere evidente questo contrasto ponendo a riscontro la scena tempestosa in cui prorompono le passioni e le parole sbrigliate, scapestrate del Sirchi, e la scena pacata ed austera in cui Amari parla coll'ardente, ma castigata eloquenza di un carattere latino.

Fatti prestare da Morelli il manoscritto e vedrai palesi, leggendo, le prove di questo mio intendimento. L'intendimento ci fu, ma i colori mi fecero difetto. Ad ogni modo ciò ti proverà come io studî i miei soggetti in tutte le parti, e come io possa vantarmi di non aver peccato di *volontà:* se l'*ingegno* poi non è pari a questa, non è colpa mia.

Mi rimane a rispondere alle principali critiche: rispondere ad una critica, bada bene, non vuol dire respingerla: mi basta di provarti che me le era fatte tutte da me anticipatamente, e che per quanto era delle mie forze ho procurato di attenuare, di giustificare, di correggere.

Le principali critiche riguardano:

1.° Il carattere della Contessa che tocca ad un grado di virtù non verosimile.

2.° Quello di Emilia che non pare naturale in una giovinetta di 17 anni.

3.° La forma di romanzo.

4.° L'antefatto che si narra tre volte.

5.° Gli episodî nel quinto atto dei contadini

che danno la fuga ai duellanti; del cameriere che sbaglia l'imbasciata confondendo il marito della Contessa col padre di Emilia; dell'usciere.

6.° La catastrofe, che sembra concludere a dimostrare utile il duello, perchè il vizioso è ucciso.

7.° La inverosimiglianza di raccogliere in una sala d'albergo tante persone, nell'ultimo atto.

Rispondo alla prima. — Ponendo la Contessa in posizioni così arrischiatamente false pel di lei onore, io non potevo serbarne la figura scevra d'ogni macchia, se non facendone un tipo ideale di virtù assoluta, anzi *utopista*. Doveva poi farne una donna di spirito superiore, se volevo rendere verosimile l'impero di lei, ch'essa esercita colle sole sue lettere, sulla mente e sul cuore di un uomo come l'Amari. L'affetto di Amari è possibile, data la gratitudine ch'egli deve alla Contessa e l'ammirazione che gl'inspira con le sue lettere. La virtù della Contessa poi è assai meno ideale che non paia, se si pensa che essa non rivede l'Amari che al principio della commedia.

Alla seconda. — Emilia è il *singolare* prodotto che poteva uscire dalle circostanze eccezionali e tremende della sua puerizia e della educazione di una donna come la Contessa: ma al quarto atto la *natura ritorna di galoppo*.

Alla terza. — Nego che la mia commedia abbia le forme del romanzo. Ha un antefatto roman-

zesco, se vuolsi; esso m'era imposto dalla mia tesi. L'*antefatto* non è mai stato disdetto da nessun precetto nè esempio. Aristofane, Terenzio, Molière, Goldoni fanno testimonio per me. L'*Edipo* di Sofocle non ha forse un po' po' di antefatto?

Del resto respingo queste accuse *scolastiche:* all'arte che raggiunge il suo duplice scopo non chiedo conto dei precetti che ho rispettati o violati. Lascio questi dottrinarismi ai vecchi generali del secolo passato che non sapevano perdonare a Napoleone di vincere le battaglie, violando le regole di Vauban e Montecuccoli. Non sono Napoleone, lo so: ma ho il diritto di chiedere: ho io *ammaestrato e dilettato?* Mi dicano di no, non replico; è una quistione di *gusto* o di *fatto.* Ma se mi dicono di sì, non mi stiano a chiedere conto dei precetti: questi sono fatti per lo scopo, e non dev'essere lo scopo subordinato ai precetti.

Alla quarta. — È giusta l'accusa: non ho saputo abbastanza rendere evidente la differenza sostanziale che passa tra il racconto della Contessa nel primo atto, quello del Sirchi nel secondo atto, e quello di Amari nel quarto. Alla lettura la differenza si vede: ma la rappresentazione offusca quest'idea, e il difetto c'è. E sto correggendolo.

Alla quinta. — Quegli episodi entravano nel mio concetto: amante delle euritmie e simmetrie (forse troppo) mi piacque porre a riscontro

nell'ultim'atto l'*opinione dell' ignoranza,* sempre giovane, e quella della *vecchia scienza* sopra il duello. L'episodio del cameriere parvemi opportuno a inchiodar bene nella mente del pubblico l'incerto esito dei duelli, e il cieco caso che li governa.

Alla sesta. — Respingo questa censura. Dopo aver fatto riflettere al pubblico, colla sospensione d'animo creata in lui dagli episodi, che l'ucciso poteva essere un galantuomo e l'incolume il birbante, il *fatto* non poteva provare contro di me: il *fatto* è chiaro che l'ho supposto così per avere un *fine* abbastanza *lieto.* Del resto la morte di Sirchi — tu l'hai splendidamente chiarito nella tua lettera — è l'effetto di un suicidio, non di un duello. Sirchi dice: *Ho risparmiato il capitano* (*atto quinto, scena ultima*): e poteva dirlo, perchè uno spadaccino che sa così bene indovinare la botta da lasciarsi dare, certamente la sa parare anche meglio, perchè nello spadaccino la *parata* diventa *istinto.*

Alla settima. — L'aggirarsi delle persone nell'albergo al quarto atto cercai giustificarlo abbastanza: la Contessa dice: C'è stata una festa dal principe Colonna; il suo palazzo è qui vicino; molte persone sono poi venute qui a cena, ecc. (*atto quarto, scena quarta*): infatti quei signori che capitano nella sala sono in abito da festa con leggeri *paletots* sulle spalle o sul braccio.

Scusa la cicalata. Ma ti ripeto quello che ti ho detto a principio: un amico, un letterato che ha preso con tanto affetto le mie difese mi parve che avesse diritto a questa confidenza intima, la quale gli provasse che il reo era degno del suo avvocato.

NOTA K
(a pag. 60).

Quando Ferrari scrisse le *Due Dame* e quando esse furono recitate a Milano si chiacchierò molto sulla ispirazione di quel lavoro.

Si pretese trovare dei riscontri molto evidenti fra le due cognate, marchese Permenso, della commedia, e due cognate molto note, del mondo aristocratico Milanese che avevano, come le *due dame* di Ferrari, origini assai diverse.

Doctor Veritas nelle *Conversazioni* smentì quella diceria e asserì che la idea delle *due dame* fu tratta da tutt'altra fonte, assai meno illustre, assai meno elegante, e niente affatto cittadina.

Lasciamo a lui la parola:

Qualche anno fa c' era in Milano una giovinetta con un paio d' occhioni... carbonizzatori. — Non aveva altra dote che la sua bellezza — ma le bastava. La si conosceva pel suo nome di battesimo. Quando si parlava di lei, si sorrideva. — A forza di cercare, trovò un giovane a modo, che la chiamava col suo cognome, che

non sorrideva parlando di lei. — Grande sgomento nella famiglia di quel giovine — la quale fortunatamente scoprì in lei delle grandi tendenze artistiche... mettiamo, pel canto... insomma per un'arte scenica. — La si mandò a perfezionarsi in essa..... altrove — fuor di Milano — e a Ferrari si chiese una lettera di presentazione per.... un impresario di sua conoscenza. Passò un anno. — Nessuno ci pensava più.

Un bel dì si era sul Corso — in crocchio — vari amici, — davanti al negozio della Beltemacchi. — Si ferma una carrozza signorile — un servitore in livrea apre lo sportello — spunta un piedino adorabile, calzato aristocraticamente — ne scende una signora, una dama — acconciatura correttissima, semplice, elegante e ricca ad un tempo — contegno riservato e disinvolto. — Passa fra mezzo a noi, che le facciamo ala, chinando leggermente il capo con garbo, distinzione, severità, gentilezza.... Scappellata generale.... — Oh! chi è? — Una corona di contessa sulla carrozza. — Uno di noi si batte la fronte — il più giovane, ch'è, s'intende, Filippi, che è sempre il più giovine della brigata, anche quando è il più vecchio: — To! la Emma.... — Che Emma? chiede Ferrari, cui il saluto era stato più particolarmente diretto. — Quella tal Emma!... — Oh! ah! (in coro). — Sicuro! l'ha sposata il Conte.... — Che grullo! — Perchè? Oh! che non può diventare una ottima moglie, una ottima

madre, una dama rispettabile? — Ma è sempre un rischio! — Sicuro — interviene Ferrari — un gran rischio. *Su 10,000 casi appena una fortunata eccezione.* — Pregiudizi sociali! — Baie! la società ha ragione.

Ferrari portò a casa quell'aneddoto, quell'apparizione, quella discussione e la sua massima — e li ripose bene incartocciati nel suo magazzino.

Un giorno, dopo quasi due anni di ozio drammatico, dopo aver abbandonato l'*Arminio*, una tragedia di cui vagheggiò per qualche settimana l'argomento e di cui tracciò anche la tela — e interrotto a mezzo il *Fulvio Testi* — per uno di quei tali intoppi che incontra quasi sempre per via, a metà di un lavoro, e che, se non li supera in una settimana, lo fanno a dirittura cambiare di strada, — pressato dall' impegno che aveva con Bellotti, frugò nel magazzino — trovò l'incarto con l'aneddoto, l'apparizione, la discussione, la massima, — e in un mese scrisse le *Due Dame.*

(*Conversazioni,* Vol. II).

NOTA L
(a pag. 72).

I materiali che ho raccolto in questo volume pei futuri biografi di Ferrari non sarebbero completi se non aggiungessi qualche particolare sulla fase della sua vita a cui accennai di volo con queste parole.

Quando Eugenio Tibaldi nel 1881 riescì, a forza di una costanza e di una tenacia invincibili, a raccogliere nel Patriziato Romano dei capitali cospicui onde formare una Compagnia drammatica Nazionale, nella quale intendeva raccogliere e raccolse realmente i più celebri attori e le più acclamate attrici d'Italia — gli nacque l'ambizione Napoleonica del *couronnement de l'édifice.* — E pensò di trovarlo nell'indurre Paolo Ferrari — la cui riputazione come direttore di rappresentazioni drammatiche era allora così stabilita da parer leggendaria — ad accettare la direzione artistica della nuova Compagnia — della cui formazione costosa e faticosa il Tibaldi, pieno d'illusioni, si compiaceva — credendo in buona fede di avere salvato l'arte Italiana — e vantandosene.

Non vi fu seduzione, non vi fu lusinga che il

Tibaldi — lo dico a suo onore — non ponesse in opera per riescire nel suo intento.

Ferrari esitò a lungo. — Nella sua giovinezza, subito dopo il *Goldoni*, aveva fatto parte per qualche tempo — scritturato come *poeta* (si diceva allora così) — di una Compagnia drammatica — e di quella vita randagia, di quell' orizzonte ristretto del palcoscenico si era stancato e nauseato assai presto, — quantunque questo esperimento avesse — a sentire le male lingue — pel giovine autore qualcuna di quelle momentanee giovanili attrattive che la cantante Vittoria aveva, nella *Prosa*, per *Camillo Blana*.

Fatto sta che dopo pochi mesi se ne tornò a Modena, nel rifugio della casa paterna e della famiglia — confinando quelle tali pericolose attrattive nella *prosa* della vita.

L'esperienza fatta quindi non lo seduceva.

Ma da un lato le proposte erano così splendide, e così lusinghiere, — dall'altro la posizione dei Professori in Italia è così meschina — che gli amici tutti lo consigliarono ad accettare. — Credo di essere stato io la sola eccezione.... Breve — accettò — e fu lì lì per rinunciare definitivamente alla cattedra. È stato il Baccelli, allora Ministro, che non volle accordargli la pensione — ma lo collocò in aspettativa, dicendogli: Non abbia fretta — non si sa mai. — Fra i due palcoscenici, quello della Università, e quello del Teatro.... chi sa che non finisca col

trovare che si respira meglio nel primo... ove si respira male — E fu previdenza d'amico.

Nondimeno, Ferrari trasportò la famiglia e il domicilio a Roma dove la Compagnia avrebbe dovuto avere uno stabile soggiorno... — la cui stabilità fu una delle tante illusioni dell' amico Tibaldi — troppo presto svanite.

La luna di miele delle nuova Compagnia e del direttorato Ferrari durò proprio quanto dura una luna.

Al secondo mese cominciarono i dissensi intestini, le gelosie, le invidie, i ripicchi di palcoscenico, le famose *convenienze teatrali*, che paralizzarono le forze e i valori d'arte raccolti nella Compagnia — e i miasmi di tutte queste passioncelle, messe in moto e tenute in orgasmo dalla convivenza quotidiana, rendevano irrespirabile l' atmosfera in cui Ferrari doveva vivere.

Di queste piccole guerricciole di tutti i generi, nelle quali si trovava involto, Ferrari si disgustò, si stancò — il fastidio lo vinse — lo disanimò.

I comici non sono gente molto facile, per loro natura — ma quando sono di malumore diventano scontrosi, permalosi all'eccesso. Cominciarono le ironie, i puntigli, i dispettucci — si cominciò a discutere la infallibilità direttiva di Ferrari — dal discuterla al negarla il passo è brevissimo. — Cominciarono le ribellioni, latenti,

celate, ma insistenti, sardoniche, amare. — Ferrari — che non ci era avvezzo — se ne irritò. Chi poteva e doveva dissipare i malintesi nol fece — non potè o non volle farlo. La posizione divenne scabrosa — il desiderio di escirne in Ferrari vivissimo. — E ne uscì in capo ad un anno e mezzo, e ritornò nella sua cattedra — come in un securo refugio — convinto che fra le prime donne di sesso maschile dell'insegnamento e quelle di entrambi i sessi del palcoscenico — le prime sono ancora preferibili — e convinto altresì che anche i gentiluomini per quanto *de la vieille roche*, quando fanno gli uomini d'affari... diventano più uomini d'affari dei veri — e che il mecenatismo moderno non è più... quello di Mecenate.

A questa fase della vita di Ferrari — in cui raccolse amarezze che gli logorarono la vita — alludono le parole della commemorazione.

NOTA M
(a pag. 82).

Diffatti il *Goldoni* che data dal 1852 non fu la prima, ma la quinta commedia del *Ferrari*. La sua prima commedia Ferrari l'ha scritta nel 47, a 25 anni. — Era da qualche anno a Massa, dove suo padre governava il Principato pel Duca di Modena — e la scrisse in dialetto mas-

sese. — S' intitolava *Bartolomeo calzolajo* — e diventò poscia, per uno di quei processi di *metempsicosi* che Ferrari fece subire a molti dei suoi lavori: *Il codicillo dello zio Venanzio.* — Erano commediole che scriveva per suo divertimento, e che, dopo essere state lette in qualche allegro e giovanile convegno di amici, andavano a dormire nel cassetto del suo scrittoio, senza calcolare allora sulla futura loro resurrezione. — Dopo questa farsetta, il giovine Ferrari, tra una calvalcata e una partita al bigliardo, mise assieme altri due lavori, *L'anima debole* e *L'anima forte* — entrambe in due atti — nelle quali spirava un fresca brezza quarantottesca. — Entrambe queste *anime* subirono il solito processo di metempsicosi. La prima trasmigrò nel corpo linfatico e un po' tisicuccio del dramma *Opinione e cuore* (il più bel fiasco di Ferrari a Milano) per poi passare in quello, non molto robusto, di *Roberto Viglius* — nato a Venezia, e morto coi conforti della religione a Roma per mano della Compagnia Morelli. — Il secondo, *L'anima forte*, palpitò prima nel corpo dell'*Artista e cospiratore* — un romanzo ch'ebbe il solo torto di comparire quando la generazione nostra era occupata a fare l' ultimo capitolo dei suoi e non aveva tempo di leggere gli altrui — e poi si agitò in un dramma, a forti tinte — *Vecchie storie*, — che entusiasmò il pubblico dell'ex-Ciniselli — quel buon pubblico che si

abbandona alle sue impressioni, e se ha una forte emozione, non ricorre subito all'*acqua antisterica* per impedire un deliquio.

Dopo questi tre primi tentativi, solitari e muti, Paolo Ferrari che continuava — senza immaginarselo — a gettar la semente del suo futuro teatro, scrisse *Lo scetticismo* — un dramma filosofico, un po' pesantuccio che egli stesso recitò coi dilettanti di Modena e ch'era destinato poi a diventare *La donna e lo scettico.*

Il *Goldoni e le sue sedici commedie* non venne che *quinto.* — Gli eccitamenti unanimi dei suoi amici d'infanzia e di collegio lo indussero a cimentarlo sulle scene. — Lo inviò al concorso aperto da una società filodrammatica di Firenze e fu recitato dai *dilettanti* in un teatrino di dilettanti. Parve una rivelazione — e lo era realmente — fu applaudito, premiato, lodato — portato ai sette cieli.

Ferrari che aveva ancora tutte le sue giovanili illusioni d'autore, credette che ormai la carriera gli si spalancasse davanti, piana, facile, amena, tranquilla, — e mandò il suo manoscritto a tre capo-comici — i tre colossi artistici di quell'epoca — tre artisti essi medesimi — Gustavo Modena — Alamanno Morelli — e Gaetano Vestri.

N'ebbe tre ripulse. — Vestri non accettava la commedia perchè mai avrebbe acconsentito a recitare un lavoro in cui si mettevano in satira i

comici.... di una volta. Morelli aveva comperato un *Angeleri* di Cameroni, in cui c'entrava di straforo Goldoni, e, occupato a sfruttare il suo acquisto, non voleva contrappore al Goldoni di stracci un Goldoni vivente — Modena stanco, amareggiato, disilluso, malato nell'animo e nel corpo, rinviò il manoscritto senza leggerlo colla lettera seguente:

Pregiatissimo Signore,

Tempo se ne trova, basta volerlo — pazienza non ne ho più; ho vuotato il sacco; nè troverei più scintilla d'illusioni per quanto io volessi battermi sul capo.

Arte, giustizia, libertà ed altre cose belle, le ho salutate da un pezzo, incaricando la luna di portar loro i miei saluti, chè io le vedo sedute a filare più in su della luna.

Ella avrà fatto una buona commedia, lo credo; ne ho una mezza prova nella sua lettera; ma io stringo da un pezzo i miei argomenti in queste parole: *à quoi bon?* — Quando ho stampato e incollato pei canti delle vie di Torino:

Goldoni e le sue 16 *commedie*

porto a casa 50 franchi; cioè 50 di meno di quel che mi occorre per pagare la compagnia. — Io istrioneggio per non morire sulla paglia; dunque servo in tavola al colto publico le pietanze che gli piacciono. E anche piegandomi a' suoi gusti, sfango malamente; sicchè smetto fra quattro mesi la mia impresa, vendo le scene per carta a peso, gli stracci in ghetto, e mi ritiro a vivere meschino meschino in un sobborgo. Si figuri se ho voglia di studiare parti nuove e di farne studiare a' miei Mirmidoni. Giorni addietro misi in scena un buon dramma nuovo, e lo recitammo quasi alle panche.

Infine come artista non voglio più esser vivo; mi consideri morto; come uomo la prego di avermi per suo ammiratore, purchè fra me e lei non sorga lo spettro di un dramma da recitare. Con tutta stima

Da Torino, 8 ottobre 1853.

Suo ossequiosissimo
GUSTAVO MODENA.

Il manoscritto del *Goldoni* stette due anni interi sullo scrittoio di Paolo Ferrari, polveroso, dimenticato, non curato dai capocomici e quasi quasi dallo stesso autore; e ci volle uno sforzo di fede e di sentimento artistico in Dondini e Majeroni per togliergli quella polvere e cimentarlo alla scena.

E furono anni di profondo sconforto per l'autore. — Il successo entusiastico di Torino, di Venezia, di Milano lo ha consolato — ma ha potuto forse compensarlo intieramente delle sofferenze di quei due anni?

Chi lo sa? Neppure Ferrari.

Fu in quei due anni che scrisse *il Tartufo moderno* — che poi divenne la *Prosa.*

Ferrari lo regalò a Tomaso Salvini. — A Bologna gli cambiarono il titolo — negli Stati della Chiesa i *tartufi* erano rigorosamente proibiti. — Il *Tartufo moderno* diventò il *Lion impostore* — e cadde — il che fu causa di gravi dissapori tra Ferrari e Salvini... — i soli dissapori del Ferrari che durarono sino alla morte.

L'eco di quel *fiasco* fu coperto dal rumore del

successo strepitoso, trionfale, insolito del *Goldoni* — avvenimento sì raro in quei tempi che i Governi d'allora se ne impensierirono — e Cavour e Rattazzi si fecero presentare all' autore sul palco scenico del Gerbino. — Insolito onore!

In quell'epoca c'era ancora l'ultimo strascico delle lotte letterarie fra classici e romantici. — Il romanticismo in drammatica con le immoralità della *Teresa*, dell' *Antony*, dell' *Angela*, di Dumas padre, con le stravaganze di Victor Hugo, e gli *effetti* a ogni costo della *Clotilde Valery*, della *Signora di Saint-Tropez* e simili, aveva stancato la fibra del pubblico — il quale sentendosi abbruciare il palato per le droghe forti, e i liquori violenti del romanticismo, era sitibondo di un po' d'acqua fresca.

E i classici erano lì pronti ad offrirgliela.

Era sorto a Parigi Ponsard con la *Lucrezia* — sorgeva in Italia *Ferrari* col *Goldoni* — due soggetti classici. — Grande festa nel campo dei *classicisti* — credevano in buona fede di aver trovato i loro portabandiera per una campagna di reazione drammatica, per una completa restaurazione — e accerchiarono Ferrari, e lo assordarono, lo inebbriarono di lodi e di applausi, si aggrapparono alle falde del suo abito per tirarlo nella loro strada. Se non riescirono a farlo incespicare, o fargli sbagliare il cammino, è proprio un miracolo.

Fu in quell' epoca che io conobbi Ferrari.

Aveva anch'io scritto allor allora un dramma — *Cuore ed arte* — che aveva avuto una qualche fortuna per certe sue fosforescenze, tutt'altro che classiche. La giovinezza, il successo, la naturale tendenza della fantasia mi traevano in tutt'altro campo. Gli avversari mi gettavano in faccia gli elogi classici al *Goldoni* come un rimprovero, un'accusa, una minaccia. — Sin d'allora si usava adoperare un povero autore come un bastone per pestare le ossa ad un altro — e il Ferrari, il *Goldoni* me li avevano menati giù sulla schiena a più furia, per farmi passare la ubbriacatura del mio successo — e mi erano dunque venuti in uggia amendue, prima ancora di conoscerli.

A Milano udii il *Goldoni* — e mi ricordo che uscii dal vecchio Teatro Re tutto entusiasta — gridando: Ma questa è arte giovane — è arte nuova — altro che barocchismo letterario — e reazione drammatica! — Quanto pagherei a provarlo ancora una volta quell'entusiasmo, così francamente e baldanzosamente ventenne!

Ed è al vecchio, nero, buio Teatro Re che conobbi Ferrari. — Si è fatto subito una grande passeggiata assieme, parlando d'arte — ci siamo scambiate le nostre idee. Grande sorpresa reciproca! — Il *codinismo* artistico di Ferrari, e il *rivoluzionarismo* mio.... s'intendevano perfettamente. — Ci siamo separati amici.... e lo siamo ancora.... proprio come in quella sera.

Ferrari tornò a Modena — ed io restai a Milano. — Ci scrivevamo spesso. — Egli stava lavorando attorno al *Parini* — raccoglieva i materiali — aveva grandi speranze — amava il lavoro cui si accingeva — io pure meditava un altro attentato drammatico.... che fortunatamente pel pubblico, non ho consumato. — Ad un tratto le lettere sue mi mancarono. — Un giorno mi dissero che Ferrari era diventato *cieco*. — Cieco! Dio mio! che spavento! Scrivo a Modena sbigottito! Mi arriva la risposta. — Il carattere non è suo — mi manca quasi il coraggio di aprire la lettera — ma mi faccio forza. — Era vero! — Che lettera triste! — stringeva il cuore.

— Ferrari restò cieco per due lunghi anni. — Fu in quegli anni che dettò ad un amico la *Scuola degl'innamorati*, — un sacrificio alle seduzioni dei *classicisti* — commedia freddina, e scolorita — che ben presto il pubblico e l'autore concordemente dimenticarono.

Guarì. — Ove la scienza si era data per vinta, l'empirismo trionfò. Un ciarlatano francese, di passaggio per Modena, fece il miracolo. — Ferrari riprese tosto in mano il *Parini* e fece la sua commedia — il suo secondo capolavoro — uno degli ostacoli con cui ad ogni nuova produzione si cercò poi di sbarrargli la strada, una delle travi che cacciarono sempre fra le ruote dei suoi successivi trionfi.

(*Conversazioni*, Vol. II).

NOTA N
(a pag. 88).

Sulle origini del *Giovine Ufficiale* ecco ciò che si legge nelle *Conversazioni* di *Doctor Veritas* - vol. III.

Dopo il successo di *Due Dame* e di *Per vendette*, due lavori messi assieme in due o tre settimane, il Ferrari — che era nell'ora dello sconforto e che pure doveva sciogliere un impegno contratto con due capicomici — applicò alla nuova commedia lo stesso sistema che gli era riuscito nelle altre due: di afferrare una idea che gli fosse additata dal caso, e di farne il proprio soggetto.

In quei giorni gli arrivò da Genova un suo figlio ufficiale d'artiglieria — un capo-ameno, allegro di quella rumorosa e schietta allegria che riempie la casa e si spande come un raggio di luce, rischiarando tutto nel suo rapidissimo percorso — un soldato innamorato della sua divisa, della sua arma, dell'esercito. — Un giorno a tavola fece un'apologia del giovine ufficiale, calda, convinta, chiassona — e conchiuse: — *Se sapesse, babbo, di quante commedie siamo protagonisti noi, giovani ufficiali — quante cose aggiustiamo noi, che siamo in voce di guastarne*

tante altre! — Se si sapesse quante volte noi, i matti, gli spensierati, ci troviamo in mezzo a burlette che finirebbero in tragedie, se la nostra mattìa non avesse il fondo di una serietà... assai seria; — se sapesse quante volte per un sentimento sacro d' onore e di amicizia facciamo persino la parte del casto Giuseppe.... — e chiuse il suo discorso con una sonora risata.

Ferrari credette bell'e trovato il suo concetto — e il suo titolo. — Il titolo era quasi una carezza paterna, quasi un pigliare amorevolmente pel ganascino quel figliuolo buontempone, che tra una risata e l'altra suggeriva al babbo, autore celebre, l'argomento di una commedia.

Ebbene — la principale causa della caduta di Milano è proprio stato quel titolo. — Guai se il titolo è tale che ognuno degli spettatori vi abbia fatto su la propria commedia prima di venire in teatro; — non è contento mai di quella che gli ha preparato l'autore — ci mette un certo amor proprio a trovarla peggiore della sua — e non c'è verso che si lasci convincere del contrario.

Il *Giovane ufficiale* fu scritto in quindici giorni. La fretta atrofizzò lo svolgimento del concetto. Dell'ultimo atto Ferrari stesso non fu mai contento — ma gli mancò il tempo di rifarlo. —

Perchè questa fretta? A tale domanda *Doctor Veritas* risponde melanconicamente: Perchè siamo in Italia.

Perchè il *Daniele Rochat* — una mezza caduta — rese a Sardou più che venti splendidi successi non abbiano mai reso a Ferrari. Perchè mentre uno dei peggiori romanzi di Zola gli fruttò 200,000 lire, Ferrari, — con tutte le quarantaquattro commedie — che gli costarono tanto di vita, di fatica, di cervello, da farlo morire anzi tempo — non ha guadagnato di che pagare a peso e costo di farmacista il fosforo che vi ha messo dentro.

Ma in Italia si ha ben altro da fare e da pensare. Si ha da creare i grandi premi di 50 o di 100,000 lire per le corse dei cavalli.

NOTA O
(a pag. 90).

La *Separazione* fu rappresentata per la prima volta a Milano nel nostro Teatro dei Filodrammatici col titolo: *Salviamo le apparenze* — titolo che il Ferrari adottò per paura che l'altro — il solo che veramente convenisse al soggetto — suscitasse troppo nel pubblico e nella critica lo spauracchio della tesi. — Fu solo dopo Milano che ristabilì alla commedia il suo titolo.

Il prologo fece una grande impressione e fu applaudito con entusiasmo. Poi il successo si andò raffreddando di atto in atto — e terminò in una caduta.

Il prologo — in cui Ferrari si creò e risolse audacemente e felicemente un difficilissimo problema tecnico — si svolge nel Gabinetto del Presidente del Tribunale — davanti a cui devono comparire i due coniugi per quel tentativo di riconciliazione che la legge impone al Magistrato, prima che s'inizi la causa di separazione.

Moglie e marito vengono, prima separatamente ad esporre le loro ragioni al Presidente — che poi li unisce in ultimo colloquio alla propria presenza.

La difficoltà già grave di tre scene consecutive, le quali necessariamente devono avere un carattere e quasi un andamento eguale, svolgendosi sul racconto dei medesimi fatti — il Ferrari se l'accrebbe con una altra scena precedente in cui un amico e congiunto dei due coniugi, intimo dal Presidente, viene pure ad informarlo *ad aures* degli stessi litigi domestici.

Date questa tesi a qualunque autore e dite che la sciolga, non solo evitando le ripetizioni e la monotonia, ma creando un vivo interesse, e introducendo lo spettatore nel colmo del dramma, che deve svolgersi negli atti successivi — e certo nessuno si troverà che abbia il coraggio di cimentarsi a tale prova.

Ebbene Ferrari non solo la superò — ma la superò in modo da creare al prologo un vero e grande successo — per la maestria con cui, dopo aver costretto il pubblico a dar ragione al merito

nel suo colloquio col Presidente — dopo avere creato nel pubblico stesso del dubbio, della perplessità di fronte alle riservate reticenze della moglie — finisce nella scena di questa col marito a mettersi tutto e calorosamente dalla parte della moglie, della madre, offesa nei suoi più sacri sentimenti.

Bastò quel prologo a salvare sempre quella commedia da un disastro — come il tipo del brillante, il *Bar. Gianni Senatori*, ha sempre bastato a salvare *Il signor Lorenzo.*

NOTA P

(a pag. 99).

Il padre di Ferrari, dopo la sua guarigione, ha ripreso il servizio militare nel piccolo esercito del Duca di Modena — vi ottenne il grado di colonnello. Ebbe incarichi di grande fiducia — governò qualche provincia — fra cui quella di Massa — e fu appunto per ciò che Paolo Ferrari fece in quella piccola città i suoi primi tentativi teatrali — fu là che conobbe la esimia donna che gli fu fedele e forte compagna, amica e consigliera per tutta la vita — e Massa lo ricordò e lo ricorda con affettuosa memoria.

Fu al Colonnello Ferrari che il Duca di Mo-

dena nel lasciare il ducato, scrisse quella famosa frase: *Costretto ad evacuare lo Stato* — che fece tanto ridere i sudditi ribelli.

Il colonnello Sigismondo Ferrari, non fu mai un duchista — ma si conservò sempre, anche quando le passioni imperversavano maggiormente, un soldato del Duca — tale restò anche a costo dell'esilio, finchè il Duca non disciolse quel nodo del giuramento che pel colonnello Ferrari legava, non solo la sua coscienza ma anche i suoi sentimenti.

Poi, fatto libero di sè, sciolto il giuramento, messo in pensione col grado di generale, venne a vivere col figlio a Milano. — Era un vecchietto piccolo, magro — ma che incuteva venerazione, con la serenità ilare dell' aspetto, e con quella seria della parola e del giudizio. Giudicava gli uomini, gli avvenimenti, le passioni che turbinavano d'intorno a lui, non coi pregiudizii di un antenato, ma con la imparzialità di un postero. — Stava volentieri in mezzo a noi. — Quando ci sentiva parlare di patria, di speranze, di voti, ci ascoltava con un sorriso dolcissimo — se ci sentiva parlare di collere o di vendette, imprecando al passato, alla prima frase il suo volto si attristava così, che senza dir motto ci troncava a mezzo le imprecazioni, e ci richiamava sul labbro la parola di speranza e di avvenire.

Il colonnello Ferrari morì in casa del figlio — e morì come morì Paolo — più rapidamente —

per una paralisi cardiaca che lo colse in una sera in cui si *sentiva proprio bene* — e in cui aveva ciarlato col figlio e i nipoti più allegramente del solito.

NOTA Q
(a pag. 104).

Ecco le altre due strofe del brindisi originale, coi relativi originalissimi commenti — che servono a compiere il caratteristico quadro.

Io l'ho tanto pregato,
Che si saria seccato
Del monotono e uggioso
Mio pregar quotidiano,
Per quanto sia pietoso,
Fino il nostro Sovrano!...

La nota osserva:

(*Mormorio sardonico e amara risatina per la comica serietà di mio padre nel porgere questi versi*).

E Ferrari nelle sue memorie soggiunge:

Quest'annotazione ha bisogno di uno schiarimento. Mio nonno aveva le convinzioni di un suddito fedele; epperò credeva che il suo sovrano fosse dotato di quelle virtù che si attribuiscono ai regnanti, e tra queste del solito *amore paterno per i suoi dilettissimi sudditi fedeli.* Perciò aveva assicurato mia madre che

una di lei supplica avrebbe ottenuto da Francesco IV un pronto sollievo alla di lei sventura: ma due di tali suppliche rimasero senza risposta: allora mio nonno andò lui stesso a udienza dal Duca.... — Ma questi, seccato dalla insistenza di mio nonno, scappò fuori: " Ma capirà, reverendo, che se dovessi soccorrere tutti i matti che sono a San Lazzaro, starei fresco davvero! „ — Mio nonno stava per osservargli che a San Lazzaro non c'era che un solo matto divenuto tale per servire Sua Altezza. Ma sua Altezza troncò il colloquio. " La riverisco! „ gli disse e gli fece quel saluto, battendo i tacchi, che vuol dire: Uscite!

Riprendo il brindisi. Dunque:

Io l'ho tanto pregato,
Che si saria seccato
Del monotono e uggioso
Mio pregar quotidiano,
(Per quanto sia pietoso)
Fino il nostro sovrano,
Ma al buon Dio non dà noia, anzi gli piace
La fede che in pregare è più tenace.

(*Applausi molti e seri*)

Ora empiamo il bicchiere;
Tutti dobbiamo bere!
Viva Gismondo nostro,
E la santa Bettina!
Viva il Galloni, un mostro
Di scienza in medicina!

(*Applausi replicati*)

Viva me, viva voi, tutti viviamo!...
Beviam, Beviam, Beviam, Beviam, Beviamo!

La nota reca:

(*Questi due ultimi versi, massime l'ultimo provocarono grandi risate e molte battute di mani, specialmente perchè i commensali si unirono in coro e, quasi musicalmente, insieme al poeta, che con gesto di direttore di cori li eccita, alla chiusa gridarono con lunga cadenza* Beviamo)

E Ferrari conclude:

Questo endecasillabo parodiacamente sonoro con cinque ripetizioni di una stessa parola mi venne in mente molti e molti anni dopo, assistendo alla Canobbiana ad un'opera seria nella quale c'era una situazione molto tragica, un gran *finale*, con popolo inferocito contro una strega o un'eretica (nón ricordo bene) che il detto pòpolo voleva vedere bruciata viva, e perciò cantava un coro d'imprecazioni e terminava con questo verso veramente straziante:

" Al fuoco! Al fuoco! Al fuoco! Al fuoco! Al fuoco! „

Fortunatamente il rogo non si vedeva perchè il *librettista* aveva messo questa annotazione: " *Il Rogo essendo tra le quinte, non si vede, e quindi è inutile che sia preparato.* „

Io poi, ricordandomi il verso burlesco di mio

nonno, e quello dell'opera, anche più burlesco perchè con gran pretensione di veemenza Alfieriana, ne feci l'imitazione in certo mio brindisi con questo verso:

" Giuriam! Giuriam! Giuriam! Giuram! Giuriamo! "

NOTA R
(a pag. 109).

Ecco nella sua integrità la gentile e dolce poesia, che fu scritta nell'album di una giovinetta.

Dunque, o fanciulla, sei di questo avviso
Ch'io sono un *serio?* — Ebbene, non t'inganni:
E serio e grave m'hanno reso gli anni
E... — No, fanciulla, frena il tuo sorriso,
Aggiungere non voglio: *E i disinganni!*
Questa rima stantìa per me non fa.

Dei disinganni non n'ebbi che un solo:
Credea, quando morrò, vedermi accanto
Sette figliuoli — e saran sei soltanto!
Uno, prima di me, spiegato ha il volo!...
Di che un pensiero mi rasciuga il pianto;
Nell'altro mondo incontro mi verrà.

Gli anni m'han fatto un uomo serio e grave
Nel volto, nell'eloquio e nell'incesso:
Ma il cor, come a vent'anni, ilare è adesso;
E fanciulla gentil, che desiderio
Ha d'un mio verso, mi credo permesso,
Come giovin poeta, accontentar.

Ogni giovane donna, che soave
Guardi e sorrida, bionda e pallidetta
Mi sembra quella che di là mi aspetta
E del paterno cuore avea la chiave,
E al sovvenir di quella mia diletta
Torni giovine il core a palpitar.

Alla gentile mestizia di questi versi, all'affetto paterno che in essi riboccà fa riscontro un'altra poesia ch'egli scrisse per essere musicata e che lo fu, dall'egregio Tosti — poesia che riferiamo perchè vale coll'altra a far apprezzare questa faccia del carattere artistico di Ferrari, che è la meno nota.

È una madre che parla:

Eccomi al camposanto —
Quante croci, mio Dio!
Tutto è memoria e pianto,
Tutto è silenzio e oblio!

Ecco l'urna e il cipresso
Dove, o mio bimbo, giaci!...
Ahi! chi mi rende adesso
Le tue carezze e i baci?...

Non ti vedrò, non ti vedrò più mai!
Guai se nel cielo io non credessi!... Oh guai!

Come un soffio di vento
Spegne un'esile fiamma,
La morte ahimè ti ha spento
Mentre dicevi: Mamma!...

La morte ti ha troncato
Un gentile sorriso...
Tu me l'avrai mandato
Appena in paradiso!...

Non ti vedrò, non ti vedrò più mai!...
Guai se nel cielo io non credessi!... Oh guai!

E poichè riferii due poesie del Ferrari, mi piace riferirne un'altra — la quale ha un grande significato perchè fu scritta nel 1851 in pieno dominio ducale — significato che si accentua pensando che Paolo Ferrari poteva rivolgersi con tal forma a suo padre, ufficiale superiore del Duca.

È un sonetto di circostanza.

Eccolo:

NEL GIORNO 4 OTTOBRE
COMPLEANNO DI MIO PADRE
E ONOMASTICO DEL DUCA
FESTEGGIATO COGLI SPARI DEL CANNONE
E COLL'ANNUALE GIURAMENTO
DELLE TRUPPE.

A MIO PADRE.

Nostra gioja, per farsi manifesta
Col fragor dei cannoni non ti assorda;
Di mercenarj eroi non spiega un'orda;
La gioja de' tuoi figli è più modesta.
Un affetto gentil male si accorda
Col tuon dei bronzi e con mill'armi in resta,
Esultanza feroce e disonesta,
Che troppo ahi! le fraterne ire ricorda.
Nè all'amore de' tuoi figli è suggello
Religïon di giuramento: amore
Che ha salda base non vuole puntello.
Pur fermo hai regno: Servitù non suona
Regno di padre ver, nè fa terrore
Dj figli e di nipoti una corona.

— *1851* —

NOTA S
(a pag. 116).

Riferiamo, togliendolo dal I volume delle *Conversazioni*, questo brindisi del Ferrari, interessante non solo pel brio, per l'allegria e lo spirito che lo animano — ma anche per particolari, poco noti, sulla vita del Cossa che il Ferrari racconta:

Ab Jove principium, secondo il vecchio metro;
Presento a tutti quanti il signor Cossa Pietro.
— Qual vero genio chiudasi in quel cranio romano,
Roma e Firenze il seppero; lo proclamò Milano
Che nel *Neron* ravvisa quasi le genuine
Forme di qualche statua, tratta dalle rovine
Del palazzo de'Cesari, coll'impronta fedele
Veduta nel tiranno da un qualche Prassitele.
— Ma se il Cossa di vero poeta ha mente e cuore,
Ei ne ha pure il bizzarro e tempestoso umore
E ne ha fatto di belle, signori (oh se ne ha fatto).
Egli è un vero poeta; ma gli è anche un bel matto,
— Un giorno egli era in chiesa, non per farvi preghiera,
Per ragioni un po' erotiche, cred'io, ch'egli là c'era.
Un frate predicava... — Canori, cosa c'è?
Non godertela tanto! — fra poco tocca a te!
— Dunque, dicea, che un frate predicava — pensate
Se contro gl'italiani inferocìa quel frate!
Il Cossa a un certo punto entra tanto in furore
Che grida ad alta voce — *siete un frate impostore!*
Detto fatto, due sbirri, di santo zelo accesi,
Lo portano in prigione. — Vi resta nove mesi.
Uscito, va in America, sperando miglior sorte;
Là a un'alunna d'Euterpe si mette a far la corte;
Corte pura, platonica, da pudibondo amante,
La corte che può farsi insomma a una cantante.

E poi che a Roma egli era nell'alte sfere in fama
Di dilettante insigne, talchè ogni gentil dama
Con lui volea cantare, oppur suonare il piano
(Perchè egli per suonare è un suonator.... romano),
Euterpe e Amor d'accordo tanto fecero e tanto
Che, qual Neron, mutossi in artista di canto.
E i caldi Peruviani d'applausi alto tributo
Porsero a Pietro Cossa primo basso assoluto!
Ecco il nostro poeta di strani allori cinto
Nel *Barbier*, nell'*Ernani* — *Figaro* e *Carlo Quinto*.
Un terremoto orribile con memoranda scossa
Scrolla il teatro insigne dove cantava il Cossa;
Fugge di là il *Poeta*, s'imbarca, a Italia riede,
Rivede il biondo Tevere e la *Città* rivede.
Reduce appena, Arpino, patria di Cicerone,
Una cattedra *eccelsa* al poeta propone.
Oh conflitto! la scienza ad Arpino lo affretta,
Ma lo trattiene in Roma... la Musa sua diletta:
Parte alfin; ma a Ceprano si pente; ivi il buon Pietro
Lascia il baule, e rapido se ne ritorna indietro.
Addio cattedra e scienza; egli la musa adora;
Gli rubano il baule. — Arpin lo aspetta ancora.
— Viva tua musa! Amica ad Arpino non fu.
Ma Italia in te saluta un poeta di più!

Qui seguiva la presentazione del Canori — che non era ancora diventato un celebre impresario.

Ed ecco come Ferrari racconta il modo bizzarro, e comicissino con cui venne a conoscere tutti questi particolari sui due ospiti Romani:

Che se mai mi chiedeste, signori e amici miei,
Di questi due l'istoria come saper potei
Il segreto vi svelo, benchè non lo potessi:
Di questi due l'istoria la so da loro stessi.
Sul Canori in segreto il Cossa ho interrogato
Svelandogli che in versi ci avrei poi su scherzato;

Ed il Cossa ridendo, e col più grande arcano
Mi narrò la storiella del suo compaesano.
Poscia presi il Canori e confidenza eguale
Gli chiesi intorno al Cossa, ripetei tale e quale
La stessa parte, e subito, fregandosi le mani
Canori confidommi certi scherzosi arcani.
Canori svelò Cossa, Cossa svelò Canori.
Io vi svelo ch'entrambi son due nobili cuori.
Allegri amici, ch'amano gli scherzi che dispensa
Fra lo spumar dei vini l'allegria della mensa.
Se rivedrete a Roma quei due spiriti eletti,
Due Ciceroni avrete — e due amici perfetti!
— A loro onor propongo un evviva giocondo:
Viva la Capitale dell'Italia e del Mondo!

Una risata omerica accolse la spiegazione.

Poi presentò a Cossa gli astanti Filippi, Fortis, Arrigo Boito, Faccio, Alessandro Fano, Filippo Marchetti, il povero Praga, ecc., ecc.

Sono passati 14 anni — e in quella comitiva quanti e quali vuoti! Praga, Cossa, Filippi, Ferrari. — E i più giovani precedettero!!

NOTA T
(a pag. 122).

Dopo la sua nomina alla cattedra di letteratura italiana, il Ferrari fu anche per due anni Presidente dell'Accademia Scientifica-letteraria ove insegnava,

Doctor Veritas dice che in capo a due anni abdicò alla dignità presidenziale, e che non si è mai pentito della sua abdicazione, perchè lasciò la carica convinto che fra le prime donne di cartello del teatro e le prime donne di cartello dell'insegnamento, quelle che hanno minori capricci, minori isterismi, minori *convenienze teatrali....* sono ancora le prime — proprio viceversa di quando lasciò il palcoscenico per tornare alla cattedra.

Fu eletto anche Consigliere Comunale e come tale ebbe un giorno la malinconia di far abolire i coriandoli — fece una circolare, — promosse una specie di plebiscito, — fece un discorso in Consiglio — il che gli attirò sul viso da parte di certi giornali una scarica di coriandoli.... autentici — gesso impastato col fango.

Ma ne fu vendicato — perchè i coriandoli si abolirono da sè.

Fu anche Presidente della Patriottica e la sua Presidenza lasciò nella Società un caro ricordo di gioconda serenità.

NOTA U
(a pag. 126).

Ecco come *Doctor Veritas* nelle solite *Conversazioni* riferisce questi episodi della vita politica di Paolo Ferrari:

Recatosi a Torino per incarico del Comitato patriottico di Modena col pretesto di farvi recitare la *Prosa* dalla Ristori, Ferrari chiese una udienza a Cavour — l'ebbe al solito, alle sei del mattino. — I due commediografi insigni si trovarono di fronte. — Cavour voleva pronunciarsi il meno possibile. — Ferrari voleva saperne il più possibile. — Cavour cominciò a parlar del *Parini* — ciò faceva piacere all'autore, ma imbarazzava l'ambasciatore. — Ferrari lasciava ad ogni tratto cader la conversazione artistica per trovare in un silenzio l'addentellato per l'altra. — Ad una di queste mute interruzioni, Cavour si decise: *Lei ha qualche altra cosa da dirmi? Mi dica.* Ferrari espose i dubbii, le incertezze, la perplessità dei suoi amici. Come conciliare la prudenza che l'uno consiglia, coll'audacia che l'altro comanda? *Eppure veda,* rispose Cavour, *il segreto dell'avvenire sta in ciò. — Cioè? — Nell'audacia prudente e nella prudenza audace. — Che devo dire a' miei amici in suo nome? — Questo.* — Poi gli

piantò i suoi occhi in faccia. — *Lei è fra gli audaci?* — *Sì, Eccellenza.* — *Benissimo! ma non mi allarmino i prudenti. Posso aver bisogno anche di loro.* Poi dopo una breve pausa: *E se mi occorresse una insurrezione per... creare un pretesto?* — *L'avrebbe: ci pensiamo noi.* — *Benissimo! E le truppe?* — *Perplesse assai.* — *E gli ufficiali?* — *Ve ne sono di patrioti... ma non defezioneranno mai....* — Cavour mormorò: *Può essere una difficoltà....* — poi riprese: — *ma meglio così! dica loro che a suo tempo conto di averli buoni soldati di Italia.* — E si alzò. — *Dunque* — disse Ferrari che tirava a concludere, — *che devo riferire agli amici?* — *Il nostro colloquio,* rispose Cavour, *e lavori per la patria e per l'arte.*

Ferrari tornò a Modena — e lavorò — ma non pel teatro... in quell'anno.

Un giorno circolò un proclama clandestino, stampato alla macchia, diretto ai soldati del Duca — che fu distribuito a larga mano nelle caserme. Il Duca andò su tutte le furie. Il Ministro della Polizia ebbe una di quelle classiche lavate di capo che in un pajo d'ore percorrono, con un crescendo Rossiniano, tutta la scala gerarchica dal ministro all' ultimo *confidente.* — C'era una tipografia clandestina! E non era stata scoperta! — E lavorava e stampava proclami incendiarii impunemente! — Guai se entro la notte non si avevano nelle mani i tipi *malintenzionati!*

Si ordinarono perquisizioni da tutte le parti! — Si sguinzagliarono pattuglie in ogni direzione.

Ferrari ne fu informato. — Bisognava far disparire la piccola tipografia dalla casa ove era appiattata. — Ma come fare? Il tempo stringeva! il pericolo incalzava! e la *forma* del proclama era ancora intatta. — Non c'è che un mezzo, — andare sul luogo in tre o quattro amici — prendersi *forma*, caratteri, ordigni con sè, celando tutto sotto i mantelli — e trasportarli in luogo sicuro. — Quale? — Uno solo — la casa del Ferrari. — Era la casa paterna — la ribellione si salvava sotto le ali della fedeltà. — Detto fatto — si va — si prende — s'intasca — si copre — e i quattro o cinque cospiratori, bene ammantellati, come i congiurati nell'*Ernani*, infilano la porta.

Paolo Ferrari è con essi. — Ma in quella sentono il passo misurato d'una pattuglia — che viene alla lor volta. — *Alt.* — Consiglio di guerra. — Svoltare? — Troppo tardi; la pattuglia deve averli veduti. — Fuggire? — peggio! sarebbe un rivelarsi. — Ferrari ci pensa. — Ha trovato! un espediente da commedia. Sangue freddo! Facciamo i curiosi. — Aspettiamo la pattuglia — poi *assicuriamocene....* — La frase pare una celia! — Non è tempo da burle! — Assicurarsene! e come? — Invece di lasciarci scortare da lei alla Polizia, scortiamola noi.... nel suo pellegrinaggio notturno.

Fra quei capi-ameni una *trovata comica* faceva sempre effetto. — Si applaude, si ride. — La pattuglia passa — essi si fermano rasente al muro, e la lasciano passare. — La pattuglia li squadra, ed essi squadrano lei. — Avanza — ed essi dietro, coll'aria di chi va curiosando. — Si ferma ad una porta per una perquisizione — ed essi fuori ad attenderla col naso in aria. — Si rimette in marcia — e loro dietro. La scena si ripete un pajo di volte, finchè si arriva ad un viottolo vicino alla casa di Ferrari. — Là le quattro ombre sfumano — la tipografia era giunta in salvo sotto la scorta della pattuglia.

Ma pochi momenti dopo, nuove trepidazioni, — si sente risuonar degli sproni sul lastrico — poi un gran colpo al battente di casa. Paolo si getta alla finestra. — Due dragoni. — Siamo perduti. — E la *forma* del proclama ch'è ancora là! — Si slancia alle scale, brontolando a sua moglie che, allibita, s'era rizzata in piedi dietro di lui: *Cercherò di trattenerli più che posso, tu ingegnati a scomporre i caratteri.*

Per buona sorte, era un falso allarme. — I due dragoni portavano al colonnello Ferrari dei dispacci del Duca. — Non era la lettera con cui nel 48 gli dava l'annunzio che *evacuava lo Stato,* ma erano disposizioni per tentare di non *evacuarlo* una seconda volta.

Paolo Ferrari nel 59 e nel 60, ebbe la sua parte di autore e di attore in tutte quelle scene,

spesso comiche e bizzarre, con cui la malizia sottile ed arguta del popolo italiano, mandò a vuoto le combinazioni profonde e serie di Villafranca. — Il gran dramma delle annessioni — sublime nel suo concetto, nel suo sviluppo, nella sua catastrofe — come un dramma di Sardou, passò talora attraverso a scene burlesche da farsa.

Farini era andato a Modena Luogotenente di Sua Maestà. — Dopo Villafranca non poteva più rimanere in tale qualità — ma della necessità ch'ei rimanesse erano tutti convinti — egli stesso forse pel primo.

La combinazione fu presto trovata. Il Municipio gli decretò la cittadinanza — e la popolazione lo acclamò Dittatore. La cittadinanza conferiva il titolo alla Dittatura. Tutto ciò esigeva una preparazione, una organizzazione, — cui il Farini doveva restare completamente estraneo.

Difatti egli non si occupava che di preparare con la maggior possibile lentezza ed evidenza i suoi bagagli.

Se ne incaricarono i patrioti — e fra essi Ferrari che si assunse la cura della messa in iscena.

Il programma fu presto esteso:

Parte prima: Seduta solenne del Consiglio Comunale — proposta — acclamazione — votazione segreta — unanimità — rogito notarile.

Parte seconda: Folla in piazza. — Discorsi di circostanza — *Pronunciamento* — Processione patriottica — Manifestazione clamorosa della vo-

lontà popolare. — Conferimento della Dittatura — Accettazione del Farini — Viva il Dittatore!

Paolo Ferrari, da quell'abile direttore di scena ch'egli era, tracciò il *fa bisogno.*

Quattro bandiere nazionali colossali — più grandi del vero.

Un tamburo *idem.*

Quattro uomini di buona volontà per portare, sollevare, agitare le bandiere — manovra indispensabile nei giorni di *dimostrazione* popolare.

Un uomo d'eccellente volontà per dar dentro nel tamburo.... con intelligenza e patriottismo — cosa difficilissima.

I cinque cittadini benemeriti si rinvennero subito.

Oggi sono tutte persone importanti — deputati, senatori, prefetti, banchieri, industriali — gente seria che porta attorno con maggiore o minore dignità la propria posizione.

Quel del tamburo è ora un grande costruttore, uomo positivo e sodo — sobrio di parole — forte nelle cifre — il cui consiglio in affari vale tanto oro quanto pesa — e pesa molto.

Ferrari li passò in rassegna, li animò — confidò loro le bandiere e il tamburo con un discorsetto analogo e aspettò che si alzasse il sipario.

Sulle prime tutto andò bene. La piazza era affollata. — Al balcone del Municipio gli oratori si succedevano — la folla faceva bene la sua parte — batteva le mani, sempre, a tutto, a tutti,

e si ubbriacava del rumore che stava facendo.

Fra gli oratori Paolo Ferrari brillava per foco tribunizio, robustezza di polmoni, maestà di gesto, colorito, effetto. — Era evidentemente contento di sè.

Ma al Consiglio Comunale le cose tiravano in lungo. Per troppo zelo esagerarono nelle formalità — e intanto passavano le ore. Si era in pieno sollione — il sole scottava — quei poveri cittadini, sotto la sferza dei suoi raggi, e al fuoco di tutte quelle eloquenze condensate, sudavano il loro patriottismo da tutti i pori — e, credendo in buona fede di aver sudato abbastanza per fare l'Italia, cominciavano a disperdersi.

Ferrari ebbe un momento d'ansia grandissima. — Come! proprio quando la volontà popolare doveva entrare in iscena, a far la sua parte, quando maggiormente occorreva che il palcoscenico fosse pieno di *popolo plaudente,* non vi sarebbero che poche comparse!

Ebbe una ispirazione.... — una *trovata.* Raccolse intorno a sè i suoi cinque amici con le bandiere e il tamburo — prese un busto enorme in gesso di Re Vittorio che trovò nelle Sale Municipali, — fece spalancare rumorosamente il finestrone maggiore, — entrò nel poggiuolo preceduto dalle bandiere, seguito dal tamburo e depose solennemente il busto sul davanzale. Le quattro bandiere s'inchinarono, si sollevarono,

si agitarono in tutti i sensi — l'amico del tamburo vi picchiò quattro colpi con tutta la forza del suo bicipite — i volenterosi ch'erano rimasti ancora gridarono un *Evviva* assordante — quelli che se ne andavano, retrocessero frettolosi, curiosi, da tutti gli sbocchi della piazza che erano assiepati di fugglaschi.

Intanto il Municipio si era sbrigato delle formalità. — Si lesse al popolo il decreto, il rogito. — La folla tornò a fare la parte sua con entusiasmo. — Le bandiere si schierarono sulla piazza, — il tamburo patriottico si mise alla loro testa — componendo coi suoi rulli concertati un inno nazionale, che è un peccato non sia stato raccolto — il busto avanti — il tamburo dietro al busto — le bandiere dietro al tamburo — la processiene dietro le bandiere, — svolgendo maestosa, imponente le sue spire magnifiche. E così si portò a Farini il voto del Consiglio Comunale e il plebiscito popolare.

Farini rimase naturalmente molto, sommamente, incredibilmente sorpreso — e commosso — e si piegò, costretto alla volontà popolare — le bandiere sventolarono — il tamburo trovò un rullo di circostanza — il busto riapparve — la folla tornò ad acclamare per la terza volta — e Paolo Ferrari gridò con tutto il suo fiato: *Viva il Dittatore e l'Italia.*

Lo spettacolo era riescito meravigliosamente.

(*Conversazioni della Domenica,* Vol. II).

Nota ultima

Ed ora — a chiudere la serie dei tristi ma cari ricordi — qualche breve cenno sugli ultimi giorni dell'amico diletto.

Come ho dolorosamente constatato nella commemorazione, le amarezze che egli aveva raccolto negli ultimi anni della sua vita, avevano dato un colpo gravissimo a quella energia giovanile, a quel vigore alacre, sano, robusto del corpo e dello spirito che aveva conservato sino al suo 60° anno — a quella perenne giovinezza che i suoi amici, anche meno anziani di lui, gli invidiavano, e gli rimproveravano, celiando, come una insolente provocazione.

Sotto il peso di quelle amarezze il suo corpo e il suo spirito s'erano accasciati, curvati.

Anche la sua salute, sino a quel punto resistente ed intatta, era assai scesa, — aveva delle palpitazioni di cuore che qualche volta gli contrastavano il sonno e ne rendevano difficile la respirazione — accusava di tanto in tanto un *chiodo alla testa*, come egli diceva.

Ma il suo medico non se ne mostrava punto allarmato. Si trattava, a quanto diceva, di fenomeni nervosi — che curava blandamente,

facendogli fumare, quando quella specie di assalto asmatico lo coglieva, delle sigarette di Raspail — i soliti pannicelli caldi della scienza, — che ormai spiega tutto ciò che non riesce a spiegare, con darne la responsabilità a quei poveri *nervi*, destinati a coprire pietosamente tutte le insufficienze, le impotenze e le inscienze della scienza medica.

Il successo del *Testi*, il carattere di rispettosa cordialità che ebbe quel successo gli aveano del resto giovato, assai più delle polverine e delle sigarette del medico.

Si era rincorato, rianimato, ringagliardito — e anche quei suoi incomodi notturni non gli davano più le apprensioni di prima — apprensioni che non confidò mai del resto a nessuno. — Gli pareva di sentirsi più forte di loro — tanto che ne scherzava, e se ne scherzava, con lui.

Una sera, due giorni prima di quello in cui fu colpito a morte, venne a trovarmi — perchè una leggera febbre reumatica mi aveva sequestrato in casa.

Gli dissi fra una celia e l'altra di prepararsi a farmi il necrologio.

Egli mi rispose: *Bada che non ti faccia io il brutto tiro di farti fare la mia orazione funebre.*

Ed io di rimando: *Non ci riescirai. Dacchè sei ri-illustre* (lo chiamava così dopo il trionfo del *Testi*, perchè prima, dalla caduta del *Giovine Ufficiale* in poi, lo diceva *ex-illustre*), sei tornato

anche giovine e sei capace di aspirare persino alla immortalità fisica.

Il giovedì, 7 marzo, diceva di sentirsi proprio bene — tanto che con lui e la sua famigliuola si era concertato come passare assieme la sera del Venerdì grasso — e si era fermato in società in palchetto per l'innocente divertimento della Canobbiana. — Ci siamo separati con queste idee alle 11 di sera, mentre egli tornava dalla *Patriottica* ove aveva giocato coi soliti amici la solita partita al *coteccio* accompagnandola con frizzi, epigrammi, facezie e aneddoti allegri.

Anzi si sentiva meglio del solito — tanto che non volle in camera la consueta provvista notturna di sigarette.

Il mattino successivo — Venerdì, 8 marzo — sulle prime ore mi vennero affrettatamente a chiamare — Ferrari stava male assai. — Accorremmo io e mia moglie, sorpresi e atterriti. Sulle scale trovammo il dottor Todeschini che scendeva. — Indovinammo che era stato chiamato a consulto. — *Ebbene?* — Todeschini, — un amico nostro fido, ed antico — non rispose — passò oltre, stringendoci la mano. — Comprendemmo tutto. — Era perduto.

La notte era trascorsa buona, tranquilla. Alle sei del mattino fece per alzarsi. — Non si resse — vacillò — scivolò — cadde. — Riadagiato sul letto aveva il lato destro paralizzato, — la parola imbarazzata e difficile — ma il volto com-

posto, l'occhio limpido, la mente serena, lo spirito tranquillo.

L'ultime parole biascicate malamente da lui furono uno scherzo: *Paolo,* gli disse Todeschini che lo esaminava: *guardami bene.* — *Sì,* rispose — *ti guardo negli occhi che sono tanto belli.*

Quando entrammo nella sua stanza ci salutò con lo sguardo pieno d'affetto.

— *Coraggio, Paolo,* gli dissi, *supereremo anche questa burrasca.* — Egli alzò la mano sinistra che aveva ancora libera nei suoi movimenti, e mi rispose con l'indice, agitato tre volte, un *no* desolante — poi con la mano aperta e stesa mi fece tre volte il gesto della partenza.

Nel corso della giornata lo stato suo si aggravò — ma la mente era sempre serena. Quando una mano amica stringeva la sua, ricambiava mestamente la stretta amichevole — quando la mano che gli dava quel saluto era quella di sua moglie, egli — che la sentiva, senza vederla — se la portava alle labbra.

Questa serenità della mente si mantenne fino oltre il mezzogiorno del sabato. Riconobbe la figlia e i figli accorsi da Roma — aperse gli occhi alla loro voce — li guardò a lungo con uno sguardo riboccante di mestissimo affetto, — alzò il braccio, stese la mano, quasi per benedirli.

Alle 6,45 spirò — l'ultimo suo sospiro rispose all'ultimo *amen*, ripetuto fra i singhiozzi dalla

famiglia inginocchiata attorno al suo letto, in risposta all' ultimo *ora pro eo* della prece dei morti — mormorata dal parroco di San Fedele, chiamato all'ultimo momento dalla moglie — che sino a quel punto non aveva creduto alla imminente irreparabile sventura.

I suoi funerali furono imponenti, solenni, — degni di lui, e di Milano — degni del suo alto ingegno — della immensa bontà dell'animo suo.

In tutte le principali città d' Italia e in tutti i grandi teatri ne furono celebrate commemorazioni solenni, da scrittori ed attori insigni.

Modena sua ne reclamò la salma.

Milano ne collocherà a Brera il busto in marmo fra i suoi illustri.

Giacosa e Cavallotti rammenteranno nelle due meste cerimonie di Milano e di Modena l' uomo, l'amico, l'autore.

Questa unanimità, questa cordialità di rimpianto sono il più eloquente elogio funebre dell' uomo, dell'amico, dell'artista.

MILANO - FRATELLI TREVES, EDITORI

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME: **Tre Lire**
ESCLUSO QUALSIASI AUMENTO

FULVIO TESTI

COMMEDIA POSTUMA

DI

PAOLO FERRARI

Prezzo, L. 1,20.

ULTIME PUBBLICAZIONI:

Sull'Oceano, di EDMONDO DE AMICIS, 13.ª ediz. . L. 5 —
Fisiologia dell'odio, di PAOLO MANTEGAZZA . . . 5 —
Edizione illustrata de *Gli amici,* di DE AMICIS. . . 4 —
Un elegante volume con 182 disegni di Paolocci, Ximenes, ecc.
Guida pratica di Parigi, di FOLCHETTO . . . . . 3 —
Nuova edizione con la *Guida* e la pianta dell'*Esposizione del 1889.*
Nel regno delle Fate, di CORDELIA. 3.ª edizione aumentata, con 114 illustrazioni di EDOARDO DALBONO . . . 7 50
All'erta, sentinella!, di MATILDE SERAO . . . . . 4 —
I miei racconti, di ENRICO PANZACCHI . . . . . 4 —
Nuove liriche, di ENRICO PANZACCHI . . . . . 4 —
Racconti, di FERDINANDO MARTINI . . . . . 4 —
Le lacrime del prossimo, di GEROLAMO ROVETTA. 2 vol. 7 —
Filippo Bussini juniore, di ENRICO CASTELNUOVO. . 4 —
La signora Autari, di A. G. BARRILI. 3 50
Documenti umani, di F. DE ROBERTO 3 50
Il secolo tartufo, di PAOLO MANTEGAZZA . . . . 2 —
Cecilia Ferriani, di ALBERTO BOCCARDI 3 50
Brava gente!, di A. CACCIANIGA 3 50
Memorie d'un vecchio avvocato, di D. GIURIATI . . 3 50

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

Igiene dell'amore di PAOLO MANTEGAZZA.
Nuova edizione con 2 capitoli inediti.
Il diavolo di ARTURO GRAF.
Mastro-don Gesualdo di G. VERGA.
La Sirena di A. G. BARRILI.
Alla ventura di CORDELIA.
Il mio delitto di CORDELIA.
Una nidiata di SOFIA ALBINI-BISI.
Nuovi racconti di ENRICO CASTELNUOVO.

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

YC 112936

M234928

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY